

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS ESTRANGEIRAS
E TRADUÇÃO (PPG-LETRA)

EUCLIDES CANTIDIANO RIBEIRO

**Descrição, análise e tradução da obra: The Worm Ouroboros, de Eric
Rücker Eddison**

VERSÃO CORRIGIDA

**SÃO PAULO
2023**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS ESTRANGEIRAS
E TRADUÇÃO (PPG-LETRA)

**Descrição, análise e tradução da Obra: The Worm Ouroboros, de Eric
Rücker Eddison**

EUCLIDES CANTIDIANO RIBEIRO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução (PPG-LETRA), do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Lenita Maria Rimoli Pisetta.

VERSÃO CORRIGIDA

**SÃO PAULO
2023**

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Euclides Cantidiano Ribeiro****Data da defesa: 11/04/2023****Nome do Prof. (a) orientador (a): Lenita Maria Rimoli Pisetta**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 24/05/2023



(Assinatura do (a) orientador (a))

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R484 d Ribeiro, Euclides Cantidiano
 Descrição, análise e tradução da obra: The Worm
 Ouroboros, de Eric Rücker Eddison / Euclides
 Cantidiano Ribeiro; orientadora Lenita Maria Rimoli
 Pisetta - São Paulo, 2023.
 164 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos da Tradução.

1. TRADUÇÃO. 2. LITERATURA INGLESA. 3. FANTASIA
(GÊNERO). 4. POESIA. I. Pisetta, Lenita Maria Rimoli
, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Sou grato a H. P. Lovecraft, Stephen King, Edgar Allan Poe, Frank Herbert e a Marcela Fabreti, fontes de inspiração sem as quais esta dissertação nunca teria sido escrita.

RESUMO

The Worm Ouroboros é tido como um dos melhores e mais competentes romances em volume único dentro do cânone da fantasia, gênero que seu autor, Eric Rücker Eddison (1882-1945), ajudou a fundar. A obra de quase 500 páginas publicada em 1922 atraiu a admiração de outros escritores consolidados, como James Stephens, H. P. Lovecraft, C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien, Ursula Le Guin, Lyon Sprague de Camp e Fletcher Pratt, e vem desafiando os instrumentos conceituais de gerações de críticos literários. Esta obra ainda não foi traduzida para o português. Este trabalho se propõe a introduzir *The Worm Ouroboros* ao público brasileiro em um projeto dividido em três partes: uma descrição do romance, suas peculiaridades e seu contexto histórico; uma análise focada nos principais problemas tradutórios antecipados; e a tradução exemplificativa dos extratos mais representativos dos principais desafios para a confecção de uma tradução lusófona.

Palavras-Chave: *The Worm Ouroboros*, Eric Rücker Eddison, Fantasia, Estudos da Tradução.

ABSTRACT

The Worm Ouroboros is held to be one of the best and most accomplished single-volume novels within the canon of fantasy, a genre which its author, Eric Rücker Eddison (1882-1945), helped create. The almost 500-page-long piece inspired admiration in well-respected writers, such as James Stephens, H. P. Lovecraft, C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien, Ursula Le Guin, Lyon Sprague de Camp and Fletcher Pratt, and has been challenging the conceptual tools of generations of literary critics. This novel has not yet been translated into Portuguese. This dissertation aims to introduce *The Worm Ouroboros* to the Brazilian public in a project divided in three parts: a description of the novel, its peculiarities and its historical context; an analysis focused on the main translation problems anticipated; and example-translations that embody the main challenges to be faced in the production of a Lusophone translation.

Keywords: *The Worm Ouroboros*, Eric Rücker Eddison, Fantasy, Translation Studies.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| 1. INTRODUÇÃO..... | 7 |
| 2. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA..... | 10 |
| 2.1. DAS FONTES..... | 12 |
| 2.2. DO PANORAMA BIOGRÁFICO..... | 13 |
| 2.3. DO HISTÓRICO DE PUBLICAÇÃO..... | 20 |
| 2.4. DA RECEPÇÃO CRÍTICA..... | 21 |
| 3. DA FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA..... | 31 |
| 3.1. DO ASPECTO POSITIVO: PAULO HENRIQUES BRITTO..... | 32 |
| 3.2. DO ASPECTO NEGATIVO: ANTOINE BERMAN..... | 34 |
| 4. DO HORIZONTE DE REFERÊNCIAS..... | 39 |
| 5. DA ANÁLISE..... | 43 |
| 5.1. DA TRANSTEXTUALIDADE..... | 44 |
| 5.1.1. DA INTERTEXTUALIDADE..... | 46 |
| 5.1.2. DA ARQUITEXTUALIDADE..... | 47 |
| 5.1.3. DO PARATEXTO..... | 48 |
| 5.2. DA ALEGORIA E DA FÁBULA..... | 51 |
| 5.3. DA NOMENCLATURA DOS PERSONAGENS..... | 52 |
| 5.4. DOS PRONOMES..... | 54 |
| 5.5. DOS TÍTULOS..... | 56 |
| 5.6. DOS TRECHOS VERSIFICADOS..... | 59 |
| 5.7. DAS NAÇÕES E DOS GENTÍLICOS..... | 60 |
| 5.8. DAS VARIANTES HISTÓRICAS E REGIONAIS..... | 62 |
| 5.9. DA POÉTICA EM PROSA..... | 65 |
| 5.10. DO ALONGAMENTO..... | 69 |
| 5.11. DO TÍTULO DO ROMANCE..... | 70 |
| 6. DAS TRADUÇÕES COMENTADAS..... | 72 |
| 6.1. THOMAS THE RHYMER..... | 73 |

| | |
|---|-----|
| 6.2. THE STORY OF BURNT NJÁL | 78 |
| 6.3. THE LAMENT FOR THE MAKARIS | 85 |
| 7. DOS CAPÍTULOS TRADUZIDOS..... | 90 |
| 7.1. A INDUÇÃO | 90 |
| 7.2. CAPÍTULO I: O CASTELO DO SENHOR JUSS..... | 94 |
| 7.3. A INDUÇÃO (DUAS COLUNAS)..... | 110 |
| 7.4. CAPÍTULO I: O CASTELO DO SENHOR JUSS (DUAS COLUNAS) .. | 120 |
| 8. CONCLUSÃO..... | 160 |
| 9. BIBLIOGRAFIA..... | 161 |

1. INTRODUÇÃO

O objetivo último deste trabalho é apresentar *The Worm Ouroboros*, de Erick Rücker Eddison e facilitar sua absorção por parte do sistema literário lusófono, o que inevitavelmente passará por uma discussão detalhada de como e por que traduzi-lo. Daí a nossa proposta em três partes, que culmina na tradução comentada de extratos particularmente desafiadores e particularmente representativos das dificuldades que enfrentará o eventual tradutor.

Para oferecer uma tradução, precisamos entender quais são os problemas técnicos a serem solucionados, mas para que estes problemas sejam devidamente mapeados, propiciando a aplicação de soluções adequadas a exemplos representativos, precisamos de uma análise do romance, e, enfim, para que uma análise faça sentido, precisamos de uma descrição. Precisaremos contextualizá-lo, portanto.

O passo a passo em ordem segue o título desta dissertação: começaremos com uma descrição do livro, passando para sua análise e encerraremos com exemplos tradutórios comentados.

A primeira parte dedicada à descrição de *The Worm Ouroboros* terá início com uma apresentação dos materiais relevantes de interesse para o pesquisador e onde estão disponíveis. Em seguida, com as fontes suficientemente mapeadas, apresentaremos em linhas gerais o autor, Eric Rücker Eddison, assim como sua vida e obra.

Com o autor situado no seu contexto literário, poderemos acompanhar a obra e como foi sendo publicada e republicada ao longo do tempo. Com isto claro, fará sentido discorrer sobre como *The Worm Ouroboros* foi recebido pelas suas várias gerações de leitores, e dividiremos estes em três grupos de interesse: autores renomados, contemporâneos ou posteriores, como H. P. Lovecraft, Ursula Le Guin, C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien, James Stephens e outros tantos mais; historiadores e acadêmicos interessados no gênero da fantasia; e críticos literários em geral.

A necessidade desta contextualização pormenorizada, acreditamos, está ancorada na inexistência de estudos e publicações dedicados ao trabalho de Eric

Eddison em português, e preferimos tentar suprir esta falta como for possível, supondo um público não familiarizado com o autor.

O objeto bem definido, definiremos os parâmetros e fundamentos teóricos que serão utilizados para raciocinar este processo de tradução.

No caso, esta fundamentação teórica será feita com base no uso conjunto e adaptado de dois autores: Antoine Berman e o Prof. Paulo Henriques Britto. Como será detalhado mais adiante, Berman representará o aspecto “negativo” dessa abordagem, ou seja, nos dará parâmetros sobre o quê evitar; e o Prof. Britto representará o oposto, o aspecto “positivo”, ou uma estruturação mais direta dos passos a serem seguidos.

Feita esta apresentação e desenhada a nossa abordagem, passaremos à segunda etapa do nosso trabalho, a análise, que terá início com considerações acerca do horizonte de referências literárias do autor em *The Worm Ouroboros*, e acerca do que entendemos ser a principal peculiaridade, e dificuldade, da obra: o estabelecimento reiterado de relações entre textos, sejam estas mais veladas ou mais explícitas. Para racionalizarmos uma descrição destas relações dentro do que seria útil para nossos fins práticos, utilizaremos a terminologia de Gerard Genette, autor francês famoso por cunhar expressões como “paratexto” e por aprofundar a problemática iniciada por Julia Kristeva sobre a “intertextualidade”.

A análise propriamente dita do romance será dividida, item a item, em uma contextualização geral do problema e a sua relevância para a proposição de soluções para as dificuldades concretas impostas pelo nosso objeto. Teremos aqui desde coisas de interesse perene para qualquer tradução no par inglês-português, como, por exemplo, a melhor maneira de lidarmos com a possibilidade, no português, de se omitir mais pronomes do que no inglês, ou sobre qual seria a melhor maneira de traduzirmos títulos de nobreza como “*lord*”, até questões extremamente específicas, como a dificuldade tradutória apresentada por extratos que mudam do inglês contemporâneo em prosa para um pseudo-inglês medieval em verso.

Finda nossa análise voltada para a antecipação dos problemas tradutórios relacionados a *The Worm Ouroboros*, comentaremos traduções de três extratos

versificados que encarnam os problemas discutidos de maneira particularmente representativa. Os extratos escolhidos para isto foram: a epígrafe (as seis primeiras estrofes de *Thomas the Rhymer*), o trecho versificado da “Indução” (“Capítulo CXXIV, *Of Portents*”, *the Story of Burnt Njál*), e quatro das onze estrofes do lamento declamado no “Capítulo III: *The Red Foliot*” (*The Lament for the Makaris*, William Dunbar).

Encerrados os comentários sobre a tradução dos extratos versificados, incluímos os dois primeiros capítulos do romance como exemplos da aplicação das nossas reflexões em geral e das nossas soluções propostas para trechos mais longos em prosa.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

O primeiro passo para iniciarmos uma exploração da vida e da obra de Eric R. Eddison é especificar a qual movimento literário pertencia, caso tenha pertencido a algum, ou, na impossibilidade de um enquadramento claro, apontar as principais tendências literárias de seu período. A solução intuitiva é incluí-lo no “gênero da fantasia”, e esta é uma solução que nos parece satisfatória desde que sejam feitos alguns apontamentos. Primeiramente, esta é uma inclusão aceita com base em sua utilidade para determinados fins práticos, e não pretendemos, com ela, exaurir enquadramentos alternativos.

O nosso desafio preliminar, então, é um de delimitação e definições: “fantasia” e termos de raiz comum, como “fantasma” e “fantástico”¹, figuram na história da literatura com uma imensa variedade de conotações e sentidos, e seu uso é partilhado por vários idiomas e sistemas literários que, embora relacionados, são independentes, como o alemão, o português, o inglês e o francês.

Para evitar este senso de ambiguidade, sempre utilizaremos “fantasia” para nos referir a um “gênero literário”, e trabalharemos este gênero literário tal como apresentado dentro dos limites definidos pela *Encyclopedia of Fantasy*, organizada por John Clute e John Grant. Nela (1999, p. 337-339), temos algumas fronteiras estipuladas para o termo: ele indica um tipo de literatura que tem sua origem no século XIX, que tem consciência da irrealidade e da impossibilidade fática de suas narrativas, e que prioriza a construção de um senso de coerência interna nestas mesmas narrativas.

Há um segundo aspecto da delimitação da fantasia que envolve uma contribuição muito específica reconhecida de modo geral pelos estudiosos do gênero e é atribuída a Brian Attebery, autor de *Strategies of Fantasy*, e esta é a delimitação da fantasia por meio da proximidade relativa de uma obra tida como particularmente representativa e outras a serem enquadradas com base nela.

¹ A “fantasia” não se confunde com o “fantástico”, termo hoje usado mais frequentemente para um outro conjunto literário que possui desenvolvimento e raízes próprias, e é analisado em detalhes por autores como Tzvetan Todorov e S. T. Joshi.

Ou seja, quanto mais parecida com estes “clássicos” uma obra for, mais passível de ser catalogada como fantasia uma determinada obra é.

A maior parte do crédito pela consolidação no imaginário popular de uma lista de clássicos retroativamente associada a um movimento específico sob o nome de “fantasia” é devida à Ballantine Books, uma editora norte americana com sede em Nova Iorque fundada por Ian e Elizabeth “Betty” Ballantine. Em 1969, foi iniciada a publicação da linha *Ballantine Adult Fantasy Series*, que veio posteriormente a assumir sua forma definitiva sob a edição de Lin Carter. A compilação destas obras foi motivada, em grande parte, pelo sucesso de vendas de *O Senhor dos Aneis* e *O Hobbit*, colocando J. R. R. Tolkien em uma posição privilegiada como “exemplo particularmente representativo”, para utilizarmos a abordagem de Brian Attebery que acabamos de descrever.

Havendo uma delimitação suficiente para o gênero com o qual Eric R. Eddison está mais associado, podemos seguir para sua contextualização histórica de fato, e pretendemos fazê-la da seguinte maneira, e com os seguintes objetivos em mente: começaremos este trabalho por um breve mapeamento que situe Eric R. Eddison no ambiente literário inglês da primeira metade do século XX, trace uma correlação de autores contemporâneos, fixe antecedentes em termos de influências, aponte eventuais lacunas na crítica e na historiografia literária² e detalhe materiais que seriam úteis no avanço de estudos posteriores. A meta última sendo a facilitação do estudo da fantasia de modo geral, deste autor chave em específico, assim como a sua absorção pelo pensamento literário lusófono, que envolverá necessariamente a sua tradução.

Para tanto, passaremos por uma breve análise das fontes mais relevantes, de uma sumarização da vida e da obra do autor, de um breve histórico de publicação de *The Worm Ouroboros*, e de uma síntese do evoluir da recepção crítica.

² Por exemplo, a relação ainda pouco explorada entre a fantasia, o modernismo e o pós-modernismo, sobre a qual *The Cambridge Companion to Fantasy Literature* dedica um capítulo intitulado “Modernism and postmodernism”, autoria de Jim Casey (2012, p. 113).

2.1. DAS FONTES

Elaborar um panorama biográfico de Eric R. Eddison exige algumas considerações sobre fontes e materiais disponíveis, o que, no caso dele, é relativamente complexo. Não há uma biografia completa publicada em volume único que unifique os dados de sua vida com uma consolidação da recepção crítica. Será necessário fazermos esta consolidação aqui, dentro do limite do que nos está disponível.

Começando a listagem das fontes pelas mais primárias, temos correspondência, notas e manuscritos. Este material foi preservado em duas coleções: uma está na Leeds Central Library, que conta com os manuscritos de suas obras e a correspondência a elas relacionada; a outra, que está na Bodleian Library da Universidade de Oxford, compila parte de sua correspondência pessoal, algo de sua correspondência literária, versões corrigidas da sua tradução da *Saga de Egil*, recortes de imprensa com notícias e artigos relacionados às suas obras e, por fim, sua produção juvenil, como cadernos de notas e desenhos.

Embora o que esteja disponibilizado no site do E. R. Eddison Estate seja muito sucinto, este material acumula um mapeamento de uma ampla bibliografia que cobre várias esferas em um único local de fácil acesso. Isso faz com que o trabalho efetuado em conjunto por Catherine Parker, contratada pelo Estate, e por Anne Higson, neta do autor, seja de extrema valia.

Temos então a correspondência entre ele e outras figuras, organizadas em diversos formatos, como, por exemplo, as cartas entre ele e C. S. Lewis, inclusas no compilado *The Collected Letters of C. S. Lewis* publicado pela HarperOne, este material nos oferece muitas informações valiosas sobre sua vida social e sua forma de raciocinar e justificar o seu próprio trabalho.

E temos também a correspondência entre outros escritores e terceiros³, onde Eddison e a sua obra são mencionados, a carta de Tolkien para Caroline Everett exemplifica o material deste grupo.

³ Como “terceiros” aqui entendemos todos aqueles não inclusos no primeiro grupo, o de “escritores famosos”.

No grupo subsequente, há uma série de capítulos biográficos e críticos dentro de volumes dedicados aos precursores da fantasia, o ensaio *Villains of Necessity: The Works of Eric R. Eddison* escrito por Don D'Amassa⁴; o livro *Literary Sorcerers and Swordsmen*, escrito por Lyon Sprague de Camp; *Fantasies of Time and Death: Dunsany, Eddison, Tolkien*, uma análise comparativa publicada por Anna Vanninskaya e, por fim, os vários artigos de Joseph Young sobre o tema, principalmente *The Foundations of E. R. Eddison's The Worm Ouroboros*, onde o autor questiona uma série de opiniões equivocadas que foram se consolidando sobre Eddison ao longo dos anos.

Por fim, incluímos as biografias de outras figuras literárias onde se faz menção a Eddison e à sua obra, mas onde ele próprio não é o enfoque. Temos a biografia de Tolkien e uma história dos Inklings, ambas escritas por Humphrey Carter; a biografia de Lewis escrita por Andrew Wilson; e, por fim, a biografia e a autobiografia de Arthur Ransome.

Tentaremos aqui, portanto, produzir uma síntese a partir destas fontes de natureza variada. Dividiremos nossa atenção em quatro esferas que podem ser parcialmente isoladas: a profissional, a pessoal, a social e a artística. Cada uma informará as demais, permitindo uma base sólida para verificar o cabimento das críticas mais comuns e, nos capítulos subsequentes, para uma análise detalhada das características de sua obra.

2.2. DO PANORAMA BIOGRÁFICO

Eric Rücker Eddison nasceu em Adel no dia 24 de novembro de 1882, que naquele tempo era apenas um vilarejo e hoje é um distrito de Leeds, Yorkshire. Sua educação primária foi ministrada por uma série de tutores divididos com Arthur Ransome, o filho de uma família da vizinhança e futuro autor de *Amazons and Swallows*⁵.

⁴ Incluso no livro *Discovering Classic Fantasy Fiction*, editado por Darrel Schweitzer.

⁵ Livro de aventura infanto-juvenil que retrata as interações de crianças de duas famílias, suas peripécias, idas e vindas, enquanto passam uma temporada no Lake District, Inglaterra.

Já na infância, Eric e Arthur demonstravam uma afinidade pelo drama, pelo faz de conta e pela apreciação do heroísmo bombástico, o que poderia passar por uma infância alegre convencional, caso não tivesse sido também a fase em que Eddison começou a dar forma ao material norteador de sua obra de fantasia. Comentários de pessoas próximas nos levam a crer que a nomenclatura dos personagens que figurariam nas futuras obras de Eddison começou a germinar na sua infância. Vários dos personagens principais, como Lord Goldry Bluzsco, Brandoch Daha, Gorice e Corinius são mencionados especificamente por Arthur Ransome no contexto de suas brincadeiras de faz de conta com Eddison (RANSOME, 1976, p. 38). Esta observação será fundamental para compreendermos o propósito que esta nomenclatura idiossincrática tem na identidade artística da obra, ainda que tenha sido tão consistentemente incompreendida pela crítica do período.

Questões de enredo, como heróis descompromissados com o prosaico, viagens para planetas maravilhosos guiadas por criaturas mágicas e conflitos cíclicos, de igual modo figuraram em sua imaginação infantil, traindo inclinações e tendências profundas que, ao contrário de terem sido causadas por esta ou aquela experiência literária e acadêmica, as pautaram.

Numa segunda etapa de sua vida, foi estudar na Sunningdale Preparatory School, um colégio interno independente de Berkshire. Saído do internato, ingressou em Eton, onde veio a se interessar pelo nórdico antigo⁶, aprendendo-o por conta própria, motivado pelo desejo de ler os clássicos da literatura islandesa no original.

Posteriormente, cursou os Clássicos na modalidade *Litterae Humaniores* no Trinity College da Universidade de Oxford, se graduando em 1905.

Começou a trabalhar no Board of Trade britânico um ano após ter se formado, onde seguiu trabalhando em funções variadas por mais de duas décadas. No período da Primeira Guerra Mundial, entre 1915 e 1919, exerceu o cargo de Private Secretary para sucessivos Presidentes da Board of Trade. Entre

⁶ Idioma falado pelas populações germânicas da Escandinávia e arredores, *grosso modo* entre os séculos VIII e XIV, servindo de base para a formação das línguas nórdicas modernas, como o sueco, o norueguês, o dinamarquês, o feroês e o islandês, este último de especial interesse por ser relativamente mais próximo do nórdico antigo.

1924 e 1928, exerceu o cargo de Comptroller of the Companies Department of the Board of Trade.

A seguir, exerceu o cargo de Head of Empire of the Department of Overseas Trade, Trades and Economic Division. Foi promovido a Deputy-Comptroller General em 1930 e esteve presente na Convenção de Ottawa⁷. Adiantou sua aposentadoria em 1938 para poder se dedicar integralmente à literatura.

Foi agraciado com o título de Companion of the Order of St Michael and St George (CMG) em reconhecimento pela sua participação como Secretário da Conferência Econômica Imperial⁸, e foi feito Companion of the Order of Bath em 1929 pela sua diligente vida de serviço público.

Esta carreira de bastante destaque o colocou em contato com os bastidores políticos e com as engrenagens burocráticas diárias do período entre guerras, um dos mais conturbados da história. A sua visão bastante pragmática do lado mais cínico e menos glorioso do poder, portanto, não pode ser atribuída somente a influências literárias típicas de um estudioso dos clássicos, como Tucídides, Castiglione, Maquiavel e Hobbes. A não sanitização do poder, ilustrada por personagens como Gorice e Gro, mais uma característica que muitas vezes deixou a crítica desconfortável, e que o separa tanto dos outros fantasistas como Tolkien e Lewis, se compreenderia mal sem a consideração destas informações biográficas de fundo.

De um ponto de vista social, era uma pessoa bem relacionada, interagindo com um vasto grupo de correspondentes, amigos, artistas e intelectuais em

⁷ A British Economic Conference foi palco de discussões sobre a conjuntura geral do Reino Unido, suas províncias e domínios no contexto da Grande Depressão. Houve uma forte influência Keynesiana, e ficou definido um regime tarifário diferenciado dentro dos limites do Império Britânico.

⁸ A Imperial Economic Conference, sediada em Londres em 1923, teve como principal objeto o direito dos Domínios do Império Britânico de definirem sua própria política externa.

geral. Ele era membro do Clube Athenaeum⁹ e foi membro da Royal Society of Literature¹⁰.

Durante os tempos de faculdade, foi membro de um clube de alpinismo no qual ele e seus amigos escalavam as construções do campus durante a noite. Este fascínio pela escalada perdurou em sua imaginação e na sua preferência pelas paisagens escarpadas dos Fells e Fjordes. Juss, Brandoch Daha e seus companheiros encontram o ovo de hipogrifo, salvam Goldry Bluszco e veem Zimiamvia¹¹ em aventuras onde a escalada é um componente essencial.

Casou-se com Winifred Grace Henderson em Londres, no dia 18 de fevereiro de 1909, com quem viveu até o fim dos seus dias. Juntos, tiveram uma única filha, Jean Gudrun Rücker Eddison.

Era um devoto do mundo natural, um gosto partilhado com os Inklings, seus contemporâneos, e saía em longas caminhadas para vislumbrar as belezas montanhescas idílicas da Escócia e da Suíça sempre que tinha a oportunidade. Esta afinidade estética se nota na sua forma minuciosa de descrever as paisagens, a sua fauna e flora.

Em 1926, viajou de barco com sua família para a Islândia numa época em que esse era um país extremamente isolado.

Cultivava um interesse pela pintura, pelo teatro, pela música e pelo balé. Colecionava sinetes e obras de arte, comprava pessoalmente joalheria para sua esposa e para sua filha. Entretinha seus interesses no limite das suas possibilidades financeiras, e veio a possuir um Matisse e um Augustus John (CAMP, 1976, loc 2209). Esta inclinação pelas belas artes e pelo holístico nos entrega mais um ingrediente da sua obra e remete ao homem renascentista, que

⁹ O Athenaeum foi fundado em 1824 para acomodar indivíduos com interesses intelectuais marcantes. Diversas personalidades públicas participaram ao longo dos anos, incluindo Benjamin Disraeli, Charles Darwin, John Stuart Mill e Charles Dickens. Sua sede é Londres, Rua Pall Mall, 107.

¹⁰ A Sociedade foi fundada em 1820 para fomentar o talento literário e o interesse pela literatura, funcionando como uma instituição independente de caridade. Hoje, a RSL conta com 600 fellows e oferece prêmios anuais.

¹¹ Espécie de Valhalla olimpiana para onde vão as almas dos grandes heróis de Mercúrio.

será imediatamente reconhecido na ambientação de seus livros e na personalidade de seus heróis.

Ele teve contato direto com outros autores hoje agrupados sob o nome de “precursores da fantasia”, chegou a conhecer J. R. R. Tolkien pessoalmente em encontros dos Inklings, onde leu trechos de suas obras para outros participantes (TOLKIEN, 1981, p. 258), e veio a manter uma prolixa e calorosa correspondência jocosamente escrita em uma imitação anacrônica do inglês medieval com C. S. Lewis (LEWIS, 2004, loc 9816-9817).

É natural e esperado que, considerados fatores como mídia artística, nacionalidade e classe social, estes intelectuais viessem a convergir ao redor dos mesmos círculos. Algo marcante na formação de Eric R. Eddison foi o apreço pelos clássicos e pelo aprendizado de idiomas. Não é surpreendente que tenha sido convidado por Lewis para conhecer os outros membros dos Inklings (CARPENTER, 1979, p. 190), clube que substituiu o Coalbiters (CARPENTER, 1979, p. 27), que, por sua vez, aqueles mesmos membros haviam fundado para fomentar a apreciação do nórdico antigo.

Estes escritores tinham muito em comum, como o interesse pela literatura medieval, pela literatura em inglês e, como já dissemos, nórdico antigo, pela mitologia e pelo folclore. Vale lembrar que Tolkien e Lewis eram acadêmicos dedicados a essas áreas do conhecimento, e que cada um desses dois, pelos próprios méritos, contava com uma ampla rede de contatos.

As similaridades biográficas mais fundamentais não podem ser desprezadas. Eles nasceram mais ou menos no mesmo período em intervalos pequenos, de quatro a seis anos: Dunsany em 1878, Eddison em 1882, Williams em 1886, Tolkien em 1892, Lewis em 1898. Todos eles foram expostos a uma mesma literatura infanto-juvenil, os livros de contos de fadas de Andrew Lang, por exemplo, como Tolkien menciona no ensaio *On Fairy-Stories* (TOLKIEN, 2008, p. 54). Foram também impactados pelo trabalho de William Morris e de George MacDonald de uma forma ou de outra (LEWIS, 2009, loc. 2035-2041). São autores com uma sensibilidade comum de fundo que terminaram por expressá-la de maneiras diversas. Agrupá-los não é mera conveniência editorial; há aí um movimento de transformação cultural mais abrangente.

Sobre a esfera literária de sua vida, sua produção pode ser dividida em três grandes fases. A primeira começa já em sua infância, onde aspectos de seu direcionamento artístico se estabelecem.

Ele publica um livro curto em 1916 chamado *Poems, Letters and Memories of Philip Sydney Nairn* em homenagem a um amigo de infância que veio a falecer em 1914, na Malásia, onde trabalhava como um administrador das autoridades coloniais britânicas¹². Esta fase termina com a publicação de *The Worm Ouroboros* em 1922, a escrita do qual durou algo em torno de cinco anos.

A segunda fase começa logo após a publicação de seu primeiro romance e termina em 1930. Neste meio tempo, Eddison investiu em seu medievalismo que, embora amador, era bastante sério. Nesses oito anos, ele publicou um romance histórico chamado *Styrbiorn the Strong* em 1926, baseado nas sagas islandesas, como a *Njála*. Publicou também uma tradução da *Saga de Egil*, dedicando uma introdução onde explica um pouco esta literatura para o seu público, analisando o que entendia por suas características mais marcantes e fontes de sua qualidade e relevância literária. Ao final, apresenta um ensaio onde discute as traduções anteriores do nórdico antigo para o inglês, especialmente a de William Morris e George Dasent, seus méritos e deméritos, justificando as decisões da sua própria.

A terceira e última fase começa em 1931 com o lento amadurecimento da sua filosofia ainda não plenamente articulada. Aqui, o seu enfoque é o que entenderíamos hoje como *World-Building*, a construção de um mundo secundário metafísica e tematicamente consistente.

Estes romances filosóficos são, por vezes, opressivos em sua complexidade, dificultando um enquadramento pela crítica convencional. Temos aí componentes existencialistas e espinozianos, principalmente. É uma combinação peculiar na história da literatura, romances não miméticos de cunho filosófico dentro de um *Mythos* coeso, que utilizam uma estética decadentista e simbolista misturada com pastiches e com citações diretas de obras reais, frequentemente traduzidas pelo próprio autor.

¹² Distric Officer.

O seu objetivo nessa etapa era a publicação de uma trilogia ambientada no mundo de Zimiamvia, mencionado em *The Worm Ouroboros* em uma das muitas viagens de seus protagonistas, que veem esta espécie de paraíso heroico ao longe, além das montanhas, e o descrevem da seguinte maneira:

Tu e eu (...) os primeiros dentre os filhos dos homens, agora contemplamos com olhos vivos a fabular terra de Zimiamvia. Será verdade, pensas, o que filósofos nos dizem daquela terra afortunada: que pés mortais não a trilharão, mas a habitam as abençoadas almas dos mortos que partiram, eles que foram grandes sobre a terra e fizeram grandes feitos enquanto estavam vivos, que não se escarneceram da terra e dos deleites e das glórias dela, e ainda foram justos e não foram nem covardes nem mesmo opressores?¹³
(EDDISON, 1922, p. 182)

Este trio de romances e seus enredos estão dispostos em uma ordem cronológica invertida, cada um se passando antes do anterior, embora o segundo e o terceiro parcialmente se justaponham, fazendo com que Eddison consolide a manipulação e o uso inusitado do tempo como um dos principais recursos temáticos de sua obra. A manipulação tecnicamente variada dos conceitos “tempo”, “perda” e “nostalgia” tão característicos dos precursores da fantasia, foram contrastados e analisados em detalhes no estudo *Fantasies of Time and Death: Dunsany, Eddison, Tolkien*, de Anna Vaninskaya.

O primeiro trabalho desta terceira e última fase é *Mistress of Mistresses*, publicado em 1935.

O segundo foi *A Fish Dinner in Memison*, publicado em 1941. Embora seja a segunda parte da trilogia, funciona como uma espécie de prequela. É neste livro onde as relações entre os dois Lessinghams¹⁴, Zimiamvia, e o Mercúrio de *The Worm Ouroboros* e o nosso mundo são explicitadas.

¹³ Thou and I (...) first of the children of men, now behold with living eyes the fabled land of Zimiamvia. Is that true, thinkest thou, which philosophers tell us of that fortunate land: that no mortal foot may tread it, but the blessed souls do inhabit it of the dead that be departed, even they that were great upon earth and did great deeds when they were living, that scorned not earth and the delights and the glories thereof, and yet did justly and were not dastards nor yet oppressors? (Todas as traduções das citações neste trabalho são de minha autoria, salvo quando mencionado explicitamente).

¹⁴ Nos romances publicados de Eddison há dois personagens de nome “Lessingham”, um é o Edward Lessingham do nosso mundo, a Terra, e ele é apresentado como ponto de vista no início de *The Worm Ouroboros*. Já o segundo é um grande líder militar nativo da terra de Zimiamvia, mundo superior onde heróis habitam. Ir e vir entre dois personagens chave que dividem o mesmo nome sem serem, de fato, a mesma pessoa, é uma das principais causas de confusão e estranhamento numa primeira leitura da coleção.

O autor infelizmente veio a falecer em 1945, aos 62 anos, antes de finalizar a trilogia com *The Mezentian Gate*, publicado inconcluso postumamente em 1958.

Almejamos com este panorama oferecer um suporte que permita o mapeamento das redes de relações literárias de Eddison com outros nomes chave, anteriores e posteriores, e uma visão mais holística do seu perfil artístico, dos temas que lhe eram mais caros e do amadurecimento de sua estilística. É a partir dessas muitas experiências e relações que ele esculpe suas visões do fantástico: o heroísmo infantil que é simples, mas cheio de significado; o apreço pela natureza e suas paisagens; o gosto pela escalada; pelas línguas clássicas, suas culturas e mitos; pelo teatro renascentista; pelos floreios de Swinburne; pela pintura, joalheria, dança e arquitetura. Todos estes detalhes biográficos aqui mencionados, por menores que sejam, contextualizarão a chave crítica para a compreensão adequada de sua obra e de uma eventual tradução.

2.3. DO HISTÓRICO DE PUBLICAÇÃO

Não listaremos aqui todas as publicações feitas por todas as editoras em todas as suas edições, isso não seria nem produtivo e nem viável dado o escopo do nosso atual trabalho. Nos concentraremos nas datas das primeiras publicações, listaremos as edições posteriores mais relevantes para a disseminação e evolução da recepção do livro e encerraremos apontando o que consideramos serem as traduções mais adequadas para fins de contraste.

O romance *The Worm Ouroboros* foi publicado em 1922 por R. & R. Clark of Edinburgh em um volume pequeno de colecionador. Foi feita uma edição mais barata em 1924 pela Jonathan Cape e, subsequentemente, outra edição foi publicada em 1926 pela E. P. Dutton & Co. (SPRAGUE, 1976, loc 2146). Muito depois, em 1967, foi publicada novamente pela Ballantine Books em sua linha *Classics of Adult Fantasy*.

A versão de 1922 era bastante sucinta em paratextos: contando com uma dedicatória, uma epígrafe composta pelas seis primeiras estrofes de *Thomas the Rhymer*, balada de autoria de Walter Scott, poeta, dramaturgo e romancista

escocês pioneiro da ficção histórica e autor de *Ivanhoe*; notas bibliográficas referentes aos trechos versificados, e uma listagem das datas mais relevantes do mundo fictício de Mercúrio. Fora isso, essa versão contava com ilustrações exclusivas feitas por Keith Henderson, artista escocês nascido em 1883.

Os paratextos foram crescendo em número e complexidade conforme a obra foi sendo republicada. Veio finalmente uma introdução de James Stephens, poeta e romancista irlandês famoso pelo título *The Crock of Gold*, o que confirma uma relação literária chave entre Eddison e o círculo literário irlandês em específico, e o modernismo de modo geral. Vieram também introdução, notas e comentários de Paul Edmund Thomas, estes sendo de imensa valia para o tradutor, uma vez que clarificam passagens, vocábulos, arcaísmos obscuros, referências menos explícitas, e assim por diante.

Das duas traduções que referenciamos aqui, ambas incluem a introdução, as notas e os comentários de Paul Edmund Thomas, datados de 1990. Incluem também a dedicatória, as notas bibliográficas e argumentos com datas, mas excluem a epígrafe, o que nos parece ter sido uma escolha significativa, que exploraremos em mais detalhes durante a tradução comentada da mesma.

A tradução espanhola é de autoria de Alejandro Pareja, publicada pelo Círculo de Lectores na Espanha em 1992, com o acréscimo de uma introdução à edição espanhola de Alberto Santos Castillo. Já a tradução italiana é de Bernardo Cicchetti e sua primeira edição é do mesmo ano da espanhola.

2.4. DA RECEPÇÃO CRÍTICA

Apresentaremos a recepção crítica, para fins desta discussão, em quatro grupos a serem exemplificados por extratos dos comentários mais relevantes feitos. O primeiro grupo será composto por escritores renomados contemporâneos de Eric R. Eddison e os extratos serão retirados de sua correspondência, seja deles com o autor de *The Worm Ouroboros*, deles entre si, ou deles com terceiros. O segundo grupo será da crítica contemporânea em geral, exemplificada por resenhas publicadas em jornais e revistas. O terceiro grupo será de escritores renomados posteriores ao falecimento do autor. Por fim,

o quarto e último grupo será composto por estudiosos e historiadores da fantasia, e os extratos desse grupo, assim como os do anterior, serão retirados de suas publicações, como coletâneas, ensaios e artigos.

Supondo adequada a hipótese corrente de que a fantasia enquanto gênero literário é mais bem descrita como um conjunto difuso, os textos se tornando cada vez mais difíceis de serem classificados ao passo que se afastam do centro, parece-nos relativamente incontroverso que este centro seja a obra de Tolkien¹⁵, assim, parece-nos apropriado também começar a exploração do primeiro grupo por ele. Dito isso, a sua carta a Caroline Everett contém um trecho que sintetiza da forma mais direta possível suas opiniões:

Eu li as obras de E. R. Eddison bem depois de terem sido publicadas e me encontrei com ele uma vez. Eu o ouvi ler em voz alta algumas partes de suas próprias obras no quarto do Sr. Lewis no Magdalen College – do *Mistress of Mistresses*, se não me falha a memória. Ele o fez extremamente bem. Eu li suas obras com muito prazer por seu mérito literário bruto. Minha opinião delas é quase a mesma da que foi expressa pelo Sr. Lewis na p. 104 dos *Ensaaios apresentados a Charles Williams*. Com exceção de que eu não gostei de seus personagens (sempre com a exceção do Sr. Gro) e desprezei o que ele parecia admirar com maior intensidade do que o Sr. Lewis, de qualquer modo, se preocupou em expressar. Eddison achou que o que eu admiro é “brando” (palavras dele: entendo que de absoluta condenação); penso que, corrompido por uma má e deveras tola ‘filosofia’, ele estava vindo a admirar, mais e mais, a arrogância e a crueldade. Incidentalmente, penso ser a sua nomenclatura desleixada e por vezes inepta. A despeito de tudo isto, ainda penso nele como o melhor e mais convincente escritor de “mundos inventados” que eu já li. Mas certamente ele não foi uma “influência”. (TOLKIEN, 2012, p. 258.)¹⁶

¹⁵ Aqui nossa suposição busca respaldo, como dissemos, na definição frequentemente citada por autores como Anna Vaninskaya (2020, p. 2), Farah Mendlesohn (2012, p. 105) e John Clute (1999, p. 71), e que é atribuída a Brian Attebery, quando ele faz uma analogia entre a “fantasia” enquanto gênero literário e um “conjunto difuso” (termo matemático). Ou seja, a “fantasia”, nesta formulação, seria um agrupamento definido a partir da semelhança relativa entre um texto e exemplos particularmente reconhecíveis e representativos de algumas tendências e características comuns.

¹⁶ I read the works of E. R. Eddison, long after they appeared; and I once met him. I heard him in Mr. Lewis's room in Magdalen College read aloud some parts of his own works – from the *Mistress of Mistresses*, as far as I remember. He did it extremely well. I read his works with great enjoyment for their sheer literary merit. My opinion of them is almost the same as that expressed by Mr. Lewis on p. 104 of the *Essays presented to Charles Williams*. Except that I disliked his characters (always excepting the Lord Gro) and despised what he appeared to admire more intensely than Mr. Lewis at any rate saw fit to say of himself. Eddison thought what I admire 'soft' (his word: one of complete condemnation, I gathered); I thought that, corrupted by an evil and indeed silly 'philosophy', he was coming to admire, more and more, arrogance and cruelty. Incidentally, I thought his nomenclature slipshod and often inept. In spite of all of which, I still think of him as

Vale a menção de que, a despeito da crítica pontual, e da tentativa deliberada de dissociar a própria obra da de Eddison, o extrato é de tal modo positivo que a parte final veio a figurar consistentemente na capa das republicações posteriores de *The Worm Ouroboros*.

Seguindo para outro dos Inklings, C. S. Lewis é menos ambíguo em seu entusiasmo. Como já dissemos, correspondeu-se bastante com Eddison e tanto recomenda seu trabalho a terceiros quanto o elogia sempre que é citado. O trecho abaixo de um tributo escrito por Lewis sendo particularmente representativo por sintetizar uma visão retrospectiva mais madura:

(...) Ainda menos, no entanto, é isto mera autoexpressão, instigante apenas àqueles cuja subjetividade lembra a do autor: admiradores de Eddison diferem em idade e sexo e incluem alguns (como eu mesmo) para os quais seu mundo é estranho e até sinistro. Em uma palavra, estes livros são, antes de tudo, obras de arte. E são insubstituíveis. Em nenhum outro lugar encontraremos essa mistura de dureza e luxo, de especulação desregrada e detalhes precisamente implementados, do cínico e do magnânimo. Não se pode dizer de autor algum que ele nos lembra Eddison. (LEWIS, 2017, loc. 630)¹⁷

Lewis era de tal modo um entusiasta que Walter Hoper, editor do compilado de ensaios do qual tiramos a citação anterior, aponta-o como o grande responsável possível pela publicação da edição americana de *The Worm Ouroboros*, em 1968 (LEWIS, 2017, loc. 193.)

Do outro lado do Atlântico, desenvolvimentos literários paralelos estavam tomando forma, e H. P. Lovecraft, vanguardista da ficção especulativa de modo geral, e da consolidação do Pulp e do Weird em específico, influente por sua obra vasta e pela sua ampla rede de correspondentes que inspirou de uma forma ou de outra, era um apreciador do trabalho de Eric R. Eddison, como podemos ver nos dois extratos a seguir:

Quanto às minhas leituras recentes — acima de todo o resto, eu recomendaria *The Worm Ouroboros*, de E. R. Eddison, que combina

the greatest and most convincing writer of 'invented worlds' that I have read. But he was certainly not an 'influence'.

¹⁷ (...) Still less, however, is it mere self-expression, appealing only to those whose subjectivity resembles the author's: admirers of Eddison differ in age and sex and include some (like myself) to whom his world is alien and even sinister. In a word, these books are works, first and foremost, of art. And they are irreplaceable. Nowhere else shall we meet this precise blend of hardness and luxury, of lawless speculation and sharply realised detail, of the cynical and the magnanimous. No author can be said to remind us of Eddison.

uma *phantasia* gloriosamente imaginativa com um estilo de prosa requintadamente lírico. (LOVECRAFT, 1968, p. 174)¹⁸

E:

The Worm Ouroboros é asseguradamente um clássico *phantástico* de primeira ordem, e eu não sei onde mais nas letras contemporâneas você poderia achar uma igual exaltação do espírito heroico. (p. 177)¹⁹

O papel de Lord Dunsany no amadurecimento da escrita de Lovecraft é bem conhecido (JOSHI, 2013, loc. 6120), ao que parece, no entanto, esta relação transatlântica entre os precursores da fantasia e a ficção especulativa norte americana é mais diversificada do que poderia parecer à primeira vista, exemplificada por este contato que Lovecraft teve com a obra de Eddison, e, ainda que não nos caiba aprofundar este ângulo no momento, satisfaz aos nossos presentes objetivos a verificação desta opinião decididamente positiva.

O último escritor que citaremos neste bloco é o romancista e poeta irlandês James Stephens, autor de *The Crock of Gold* e *Irish Fairy Tales*, e o motivo pelo qual acreditamos ser uma menção relevante vem não apenas do apreço que tinha pela obra de Eric R. Eddison, mas, como já apontamos, por seu contato com James Joyce, o que desenha ainda mais um elo entre o autor do *Ouroboros* e as vanguardas literárias de seu período. Tomemos o extrato a seguir:

(...) nesta parte da sua obra, o Sr. Eddison está novamente fazendo algo para o qual nenhum outro escritor tem a ousadia ou o talento.

Ele está tentando fazer o mais esquisito possível para os nossos tempos — ele está tentando escrever prosa. É uma arte negligenciada, quase perdida, mas não está apenas tentando, ele está de fato o fazendo. Suas páginas são animadas, e vívidas, e nobres, e o são em um senso que não pertence a nenhum outro escritor que eu conheço. (STEPHENS, 1940, loc. 13776)²⁰

¹⁸ As to my recent reading — above all else, I'd recommend *The Worm Ouroboros*, by E. R. Eddison, which combines some gloriously imaginative phantasy with an exquisitely lyrical prose style.

¹⁹ *The Worm Ouroboros* is assuredly a phantastical classick of the first order, and I know not where else in current letters you can find an equal exaltation of the heroik spirit.

²⁰ (...) in this part of his work, Mr. Eddison is again doing something which no other writer has the daring or the talent for.

He is also trying to do the oddest something for our time --- he is trying to write prose. 'Tis a neglected, almost a lost, art, but he is not only trying, he is actually doing it. His pages are living, and vivid, and noble, and are these in a sense that belongs to no other writer I know of.

São palavras ousadas vindas de um escritor talentoso tão próximo do autor de *Finnegans Wake*.

Quanto ao nosso segundo grupo, a crítica da época de modo geral oscilava entre extremos, um dos polos composto pelos que amaram, outro pelos que odiaram, e uma espécie de limbo no meio, onde havia um certo senso de confusão e estranhamento. O interessante é a nitidez com que viram o caráter divisivo do material: “É um livro que será aceito ou rejeitado pelo leitor quase de imediato e com igual violência em ambos os casos²¹” (CRAWFORD, 1926)

Para nossos fins, mais do que apontar a opinião positiva ou negativa deste ou daquele resenhista, pretendemos centralizar o foco nos extratos que exemplifiquem uma consciência, na época do primeiro contato do público com este material, dos atributos que o diferenciavam de outras publicações análogas. Por exemplo:

Muitos críticos devem ter desconfiado deste estranho livro (...) Para quê, por exemplo, classificar as raças deste outro planeta sob rótulos com conotações tão definidas como demônios, bruxos, goblins, diabretes e fadas, e ainda não lhes permitir nenhum dos proverbiais e contrastáveis atributos dos seus análogos terrestres? (Nation and Athenaeum, 1922).²²

Isso indica que o estranhamento causado pela nomenclatura, não só referente aos personagens, mas aos lugares e povos, também gerou um estranhamento geral, sendo que Tolkien não é um caso isolado.

Outro aspecto da obra tido como peculiar já por essa primeira leva de leitores atentos é a ênfase na descrição concreta e detalhada de superfícies:

De certa maneira, no entanto, *The Worm Ouroboros* desafia a uma comparação antes com a maravilhosa *St. Agnes' Eve* de Keats. Isto em sua maravilhosa representação de superfícies físicas e objetos de todos os tipos de beleza. Surpreendentemente, o Sr. Eddison sustenta este tipo de descrição: surpreendentemente porque de cara ele nos transporta ao interior de um mundo de tal deslumbrante magnificência de tons, cores, variedades, e beleza pura que parece impossível que

²¹ It is a book that will be accepted or rejected by the reader almost at once and with equal violence in either case.

²² A lot of reviewers must have jibbed at this odd book. (...) Why, for instance, classify the races of this other planet under labels with such definite connotations as Demons, Witches, Goblins, Imps and Pixies, and yet allow none of them the proverbial and contrasted attributes of their earthly kind?

já não tenhamos alcançado a maior parte do que este gênero é capaz. Mas prova-se não ser este o caso. (HAMILTON, 1923)²³

Estes questionamentos todos, como este assunto recorrente da nomenclatura, são relevantes para quem quer que venha a analisar a obra, e de particular interesse para o tradutor.

Uma terceira característica distinta de *The Worm Ouroboros* que chamou a atenção de vários desses resenhistas originais foi algo para o qual precisariam de um vocabulário técnico desenvolvido apenas posteriormente, por conta do uso sistemático de algo que Kristeva veio a chamar de “intertextualidade” e outros autores, como Gérard Genette, aprofundaram com seus respectivos direcionamentos.

Justamente por esta falta, a tendência de vários dos resenhistas foi buscar analogias entre a obra e uma ou mais outras, ou uma listagem das mais óbvias. O importante para nós, por enquanto, é apontar como o uso de outros textos em *The Worm Ouroboros* é tão intenso e variado que extrapola o que seria entendido como “pastiche”, algo que não pode ser facilmente sistematizado com a mera listagem de influências explícitas ou citações. Vemos aqui um exemplo de uma listagem nestes moldes:

É uma valente empreitada, e o Sr. Eddison foi longe para enriquecer o seu imaginário. Aqui vocês encontrarão, no meio de uma topografia curiosamente reminescente da nossa Lakeland inglesa as literaturas do mundo saqueadas para criar um feriado romântico; teogonias gregas, invenções homéricas, sagas nórdicas, cavalaria arturiana, baladaria medieval, retórica elizabetana, citações bíblicas, dialetos escoceses, a síntese de todas as convenções e todos os estilos. Se o resultado é um fracasso, é um fracasso épico. (Liverpool Post, 1922)²⁴

Seguindo para o terceiro grupo, o dos escritores posteriores à morte do autor, começamos por Ursula Le Guin em *From Elfland to Poughkeepsie*, seu

²³ In one way, however, *The Worm Ouroboros* challenges comparison rather with Keats' marvellous *St. Agnes' Eve*. This is in its marvellous rendering of physical surfaces and objects of all beautiful kinds. Astonishingly does Mr. Eddison keep this sort of description up: astonishingly because straight away he transports one into a world of such dazzling magnificence of sheen, colour, variety, and sheer beauty that it seems impossible that we should not already have achieved the most of which this genre is capable. But it proves not to be so.

²⁴ It is a brave enterprise, and Mr. Eddison has gone far afield to enrich his fancy. Here you shall find, amid a topography queerly reminiscent of our English lakeland the literatures of the world ransacked to make a romantic Holiday; Greek theogonies, Homeric invention, Norse Saga, Arthurian Chivalry, medieval balladry, Elizabethan rhetoric, Biblical tags, Scots dialect, a synthesis of all the conventions and all the styles. If the result is a failure, it is an epic failure.

ensaio sobre estilística e fantasia, onde situa Eddison junto a Tolkien e Dunsany como os três grandes modelos dentro do gênero, com Eddison sendo uma espécie de ápice:

A maneira arcaica é de fato o distanciador perfeito, mas você precisa implementá-la perfeitamente. É uma corda bamba: um deslize estraga tudo. O homem que a implementou perfeitamente foi, claro, Eddison. Ele realmente escreveu prosa elizabetana nos anos de 1930. Seu estilo é totalmente artificial, mas nunca fingido. Se você ama a língua em si mesma ele é irresistível. (LE GUIN. 1993. p. 85-86)²⁵

Passamos por um extrato de Sprague onde ele afirma ter conhecido o trabalho de Eddison por indicação de Pratt, confirmando que a influência direta do autor de *The Worm Ouroboros* transcendeu a sua geração de escritores:

Pelo quarto de século seguinte, *The Worm Ouroboros* continuou sendo o entusiasmo privado de um pequeno círculo de conhecedores, incluindo James Branch Cabell. Quando eu era um escritor iniciante, Fletcher Pratt me introduziu ao *The Worm*. Este romance extraordinário fracassou, na sua primeira publicação, em gerar uma impressão maior porque pertencia a um gênero que nunca se tornou popular até os anos 60, quando Tolkien e Howard se tornaram best-sellers no *paperback*. A primeira impressão do *The Worm* estava bem uns quarenta anos à frente de seu tempo. (SPRAGUE, 1976, loc. 2137 - 2151)²⁶

A percepção de uma obra à frente do seu tempo do ponto de vista de estar construindo um gênero que ainda não verdadeiramente existia do ponto de vista editorial ou de percepção de mercado é um paralelo ao uso de técnicas sofisticadas transtextuais antes de que a sistematização dessas técnicas fosse feita pelo público acadêmico, colocando pesquisadores atuais em uma posição privilegiada de análise retroativa.

Sob uma ótica mais direcionada para o julgamento de valor, a opinião de Sprague não poderia ser mais positiva:

²⁵ The archaic manner is indeed a perfect distancer, but you have to do it perfectly. It's a high wire: one slip spoils all. The man who did it perfectly was, of course, Eddison. He really did write Elizabethan prose in the nineteen-thirties. His style is totally artificial, but it is never faked. If you love language for its own sake, he is irresistible.

²⁶ For the next quarter-century, *The Worm Ouroboros* remained the private enthusiasm of a small circle of connoisseurs, including James Branch Cabell. When I was a fledgling writer, Fletcher Pratt introduced me to *The Worm*. This extraordinary novel failed, on first publication, to make a bigger impression because it belonged to a genre that never became popular until the 1960s, when Tolkien and Howard became best-sellers in paperback. The first printing of *The Worm* was forty - odd years ahead of its time.

Há boas razões para classificar esta história — quase 200.000 mil palavras em tamanho — como o melhor romance singular de fantasia heroica. Ele é contado num maravilhoso, vibrante, luminosamente colorido, inglês arcaizado, reminescente de William Morris, mas mais competentemente escrito. (SPRAGUE, 1976, loc. 2137)²⁷

Por último, temos estudiosos e historiadores da fantasia. No comentário sobre esse grupo, parece-nos fazer sentido iniciarmos com a *Encyclopedia of Fantasy*. Nela, Eddison é citado na lista dos “melhores da fantasia” (junto com alguns outros autores cujas opiniões sobre Eddison listamos aqui, a lista em si mesma servindo de critério e suporte para o mapeamento destas referências):

Nós de fato, no entanto, sugerimos que os maiores escritores da fantasia - George MACDONALD, William MORRIS, L. Frank BAUM, E. NESBIT, Lord DUNSANY, H.P. LOVECRAFT, Kenneth MORRIS, E. R. EDDISON, Clark Ashton SMITH, J.R.R. TOLKIEN, L. Sprague DE CAMP, Fritz LEIBER, C. S. LEWIS, Mervyn PEAKE, Ray BRADBURY, Alan GARNER, Peters. BEAGLE, Ursula K. LE GUIN, Stephen R. DONALDSON, John CROWLEY, Mark HELPRIN e outros (...) (CLUTE, 1999, p. 338)²⁸

Sobre Eddison em específico, a *Enciclopédia* diz: “*The Worm Ouroboros* é uma obra-prima do hedonismo, que por fim se justifica em termos estéticos, e pode ainda chocar uma audiência acostumada a conflitos entre o Bem e o Mal codificados por cor”. (CLUTE, 1999, p. 308)²⁹

O A to Z of Fantasy corrobora que, mesmo retroativamente, a ideia de que Eddison estava inovando no seu uso de técnicas transtextuais é uma noção que foi perpetuada, vindo a fazer parte duradoura do imaginário relacionado à sua obra: “*The Worm Ouroboros* de Eric Rucker Eddison demonstra vários extremos aos quais a transfiguração de materiais épicos pode chegar”. (STABLEFORD, 2005, p. XVIII)³⁰

²⁷ There is good reason to class this story — nearly 200,000 words long — as the greatest single novel of heroic fantasy. It is told in a marvelous, rolling, blazingly colorful, archaized English, reminiscent of William Morris but more skillfully done.

²⁸ We do, however, suggest that the greatest fantasy writers - George MACDONALD, William MORRIS, L. Frank BAUM, E. NESBIT, Lord DUNSANY, H.P. LOVECRAFT, Kenneth MORRIS, E. R. EDDISON, Clark Ashton SMITH, J.R.R. TOLKIEN, L. Sprague DE CAMP, Fritz LEIBER, C. S. LEWIS, Mervyn PEAKE, Ray BRADBURY, Alan GARNER, Peters. BEAGLE, Ursula K. LE GUIN, Stephen R. DONALDSON, John CROWLEY, Mark HELPRIN and others (...)

²⁹ the Worm Ouroboros is a masterpiece of hedonism, which ultimately justifies itself in aesthetic terms, and can still shock an audience used to colour-coded conflicts between Good and Evil

³⁰ Eric Rucker Eddison’s *The Worm Ouroboros* demonstrates several new extremes to which transfiguration of epic materials might go.

Em *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, há um eco e uma consolidação de tudo isso, da percepção de alta sofisticação estilística e transtextualidade volumosa, diversificada e intensa:

No *The Worm Ouroboros* (1922) e sua inconclusa trilogia de Zimiamvia, ele incrustou versos colhidos desde Dunbar até os metafísicos, de Sappho até as Velhas Eddas. Seu estilo — arcaico, afetado, sonoro — é uma mistura rica de períodos, uma *moiré*. Agora um, agora outro fio de linguagem captura a luz: agora Malory, agora Webster, agora Burton ou Browne. Na trilogia, seus atores são todos deuses, criaturas mitológicas falando o alto mimético³¹, que para eles é ironia. Seu mundo está encharcado de tempo, todos os rios se misturando; ele escreve, não pastiche, mas “como uma criatura nativa e investida naquele elemento” (GILMAN, 2012, p. 137)³²

Na sua *A Short History of Fantasy*, Farah Mendlesohn e Edward James mencionam Eddison mais ou menos na mesma direção de Clute:

Ainda mais extraordinária foi a ficção de E. R. Eddison: *The Worm Ouroboros* (1922) conta sobre uma guerra entre a País dos Bruxos e o País dos Demônios em um mundo fortemente influenciado por mitos nórdicos, que Eddison chamou Terra Média; a trilogia que começou com *Mistress of Mistresses* (1935) foi sobre três reinos governados pelo Rei Mezentius, numa espécie de pós-vida do mundo de fantasia do romance anterior. Estes romances ainda têm o poder de chocar através de seu hedonismo e amoralidade. (MENDLESOHN & JAMES, 2012, loc 488)³³

D’Ammassa, por sua vez, questiona as explicações dadas sobre o encaixe entre o Mercúrio de *The Worm Ouroboros*, a Zimiamvia dos romances posteriores e a Terra mundana de Lessingham e Mary, embora acredite ser este

³¹ Aqui há uma série de referências criativas a conceitos literários da antiguidade greco-romana, como “ironia”, que é um componente tido como essencial para o trágico; “alto”, que diz respeito ao estilo adequado a grandes homens e questões de Estado (ROLAND, 2012, p. 1369), e “mimético”, que se refere a uma abordagem artística que busca a imitação da natureza. (ROLAND, 2012, p. 254).

³² In *The Worm Ouroboros* (1922) and his unfinished Zimiamvian trilogy, he inlaid verses culled from Dunbar to the metaphysicals, from Sappho and the Elder Edda. His style — archaic, ink-horn, sonorous — is a rich *mélange* of periods, a *moiré*. Now one, now another strand of language catches the light: now Malory, now Webster, now Burton or Browne. In the trilogy, his players all are gods, mythic creatures speaking in the high mimetic, which is irony to them. His world is soaked in time, all rivers mingling; he writes, not pastiche, but ‘like a creature native and indued / Unto that element’

³³ Even more extraordinary was the fiction of E.R. Eddison: *The Worm Ourobouros* (1922) tells of the war between Witchland and Demonland in a world strongly influenced by Norse myths, that Eddison called Middle Earth; the trilogy which began with *Mistress of Mistresses* (1935) was about three kingdoms ruled by King Mezentius, in a kind of afterlife of the fantasy world of the previous novel. These novels still have the power to shock through their hedonism and amorality.

um problema menor que pode ser relevado (AMMASSA, 1996, p. 88). Não nos cabe aqui esmiuçar a adequação deste apontamento, bastando registrá-lo como um estranhamento recorrentemente dos leitores.

Fora isso, é esperado que o crescente interesse pelo estudo da retratação da mulher na história da literatura venha a retroativamente aumentar o valor percebido da obra de Eddison. Isso pela maneira com que, neste tópico, ele destoou de seus contemporâneos, algo que não passou despercebido pelos mesmos, e que, como podemos ver, já está no radar da crítica mais recente, inspirando artigos como “The Man Who Loved Women: Aspects of the Feminine in Eddison’s Zimiamvia” de Verlyn Flieger.

De análises mais extensas e holísticas, os dois nomes mais relevantes são Joseph Young, que publicou artigos que vão desde um aprofundamento da contextualização histórica, como “Aphrodite on the Home Front: Eric Eddison and World War II”, passando por “The Foundation’s of Eric Eddison’s The Worm Ouroboros”, que é uma resposta a noções equivocadas que foram se cristalizando com o tempo, e uma análise mais aprofundada sobre a metafísica deste mundo fantástico em “On this I will Stake my Salvation”.

Representando análises comparativas, temos Anna Vanninskaya e o seu *Fantasies of Time and Death: Dunsany, Eddison, Tolkien*, obra essencial para uma compreensão do desenvolvimento histórico da fantasia enquanto gênero e da contribuição representada por Eric R. Eddison.

Resumindo as principais tendências que exemplificamos acima, podemos ver que, não importa o grau de afastamento teórico, contagem de palavras e momento histórico, há uma tendência dos leitores em destacarem algumas características que, por isso mesmo, podemos assumir como as mais marcantes sem grandes controvérsias. Estas são: o uso variado de técnicas transtextuais, como citações, misturas de estilos, estéticas e temáticas; um enfoque mais estético do que moral sobre a ação dramática; um alto grau de desenvolvimento poético e de competência técnica; um alto grau de consistência interna, deliberação e intencionalidade; e, por fim, um distanciamento da sensibilidade moral do período. Estas características serão exploradas em capítulos posteriores dentro do limite em que forem relevantes para o processo tradutório.

3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A base teórica que utilizaremos para a elaboração de uma estratégia de tradução adaptada a *The Worm Ouroboros* consiste essencialmente na contribuição de dois autores: Antoine Berman e Paulo Henriques Britto. Explicitaremos o que será usado de cada autor individualmente, incluindo uma definição de termos chave.

Considerando que Berman prefere termos como “reflexão” e “experiência” no local de “teoria” e “prática” (BERMAN, 2013, p. 22-23), não nos parece inadequado conjugar o seu trabalho com o de outros autores para a elaboração de um método ajustado a um objetivo singular e concreto.

Paulo Henriques Britto foi escolhido para o preenchimento dessa lacuna por algumas razões, a primeira das quais sendo a sua ampla experiência na tradução poética entre o inglês e o português. A segunda, que o seu comentário detalhado de traduções, como a do poema 870 de Emily Dickinson³⁴, permite que a sua experiência seja adaptada a outros casos, representando, *grosso modo*, um modelo flexível.

Berman (2013, p. 35) diz: “A analítica, que é por essência negativa, abre por sua vez uma reflexão (positiva) sobre a dimensão ética, poética e pensante do traduzir”. Inspirados nisso, organizaremos a construção desta estratégia traçando uma abordagem dividida em dois aspectos: um “negativo”, ou seja, que busca evitar incorrer mais do que o necessário na sistemática da deformação exposta no *Albergue do Longínquo*; e um aspecto “positivo”, que, por sua vez, consistirá na elaboração de uma série estruturada de passos que iremos seguir para racionalizar e registrar o nosso processo de tradução. Teremos como base para isso as diversas publicações do Professor Paulo Henriques Britto.

Em outras palavras, o aspecto positivo será prescritivo no sentido de propor passos concretos e ordenados; e o aspecto negativo será simultaneamente uma espécie de filtro que direcionará abstratamente esses passos, uma série de critérios para verificar quão bem-sucedido foi esse

³⁴ Nos trabalhos *Correspondência Formal e Funcional em Tradução Poética*, de 2006, ou no *A Tradução para o Português do Metro de Balada Inglês*, de 2001, por exemplo.

processo e um conjunto de parâmetros de comparação entre várias traduções do mesmo trecho.

O aspecto positivo deverá ser mais preponderante quanto menor o extrato e maior o conteúdo formal explícito, no caso, poesias e trechos metrificados. O aspecto negativo, ao contrário, deverá prevalecer na prosa, algo que está alinhado com o objeto previsto e delimitado pelo próprio Berman (2013, p. 64). Isto decorre do caráter necessariamente heterodoxo da prosa, em que é tão mais intuitivo e fragmentário o traduzir quanto mais longo for o extrato, ficando progressivamente mais difícil o registro de um passo a passo exaustivo.

Isso significa que, embora ambos os aspectos formem uma única abordagem para raciocinar sobre a tradução de uma única obra, podemos dizer que o aspecto positivo tendencialmente será caracterizado por uma maior intensidade prescritiva, e o negativo por uma maior intensidade crítica.

Não queremos, no entanto, com a conjugação destes dois autores tão díspares, propor a construção de um método. Estamos elaborando tão somente uma série de reflexões e passos que parecem adequados para a tradução desta obra especificamente, e que, assim esperamos, possa ser reaproveitada na tradução de obras similares, agregando à experiência geral da tradução no par inglês – português.

3.1. DO ASPECTO POSITIVO: PAULO HENRIQUES BRITTO

Como foi mencionado, fundamentaremos o aspecto positivo da nossa abordagem sobre o pensamento de Paulo Henriques Britto, professor da PUC Rio, tradutor, teórico e crítico literário.

Tendo em vista o caráter prático dos nossos fins, detalharemos o suficiente de sua contribuição para que a atividade tradutória proposta seja adequadamente executada. Deste modo, não iremos especular sobre eventuais disputas teóricas relacionadas à validade desta ou daquela ideia, mas as tomaremos como são apresentadas.

Também não usaremos a obra do Prof. Paulo Henriques Britto isoladamente, em primeiro lugar porque ele mesmo se utiliza das contribuições de outros teóricos da tradução para a construção de suas ideias, apontando, por exemplo, James Holmes, por intermédio de Snell-Hornby, como origem da sua escolha por “correspondência” no lugar de “equivalência”, opção que ele crê mais modesta e menos engessada (BRITTO, 2012, p. 19). Em segundo lugar, porque, como já foi mencionado, basearemos o aspecto negativo da nossa abordagem no trabalho de Antoine Berman, outro teórico da tradução, produzindo assim, desta mistura, uma abordagem prática adaptada aos nossos fins.

Partindo para uma definição do que exatamente seria a “tradução”, Britto (2012, p. 28), respaldado no Wittgenstein tardio, a define como uma atividade que segue determinadas regras, convenções e expectativas, e estas regras são: supor que o texto a ser traduzido possui um conjunto específico de sentidos; e permitir que o leitor possa afirmar ter lido o original sem que, com isso, esteja conscientemente mentindo.

Consideraremos que o texto a ser traduzido é um objeto estético, assim como Britto (2012, p. 59). Isto nos leva a uma série de implicações, a mais importante das quais sendo que, entre uma tradução e seu original, há mais do que uma relação de sinonímia termo a termo, ou semântica trecho a trecho. Com isso em mente, deveremos nos preocupar em reproduzir também, dentro do possível, a forma do original, incluindo sua métrica, suas escolhas vocabulares sistemáticas, recursos como aliteração e rima, distribuição de tônicas, paralelismos, disposição gráfica na página, e afins.

Isto posto, primeiro é necessário analisarmos o texto a ser traduzido com o objetivo de identificarmos quais são seus elementos estéticos fundamentais. Isto feito, será necessário elaborarmos uma hierarquia comparando a importância relativa de cada um desses elementos entre si de modo que fique claro o que está sendo priorizado, e que os eventuais desvios sejam deliberados e conscientes (Britto, 2012, p. 54).

Por fim, uma consideração um pouco mais abstrata (Britto, 2012, p. 28–29) é a de que a reprodução plena do original em outro idioma é sabidamente impossível, mas isto não implica que todos os elementos estilísticos serão

perdidos. Justamente, afirmar a impossibilidade de um sucesso pleno não implica na inevitabilidade de um fracasso total. A meta termina sendo estruturar uma comparação entre sucessos parciais, alguns mais plenos, outros menos, permitindo a conscientização do que se está abrindo mão, o que, por si só, já é uma otimização da prática tradutória.

3.2. DO ASPECTO NEGATIVO: ANTOINE BERMAN

Antoine Berman foi um autor francês, linguista, teórico da tradução e tradutor nascido em 1942 e que veio a falecer em 1991. Teve como orientador de doutorado o tradutor bíblico Henri Meschonnic, e suas ideias tenderam, de igual modo, a uma crítica às práticas e ideias enraizadas da tradução ocidental, principalmente da francesa.

A primeira de suas obras principais é *A Prova do estrangeiro: Cultura e tradução na Alemanha romântica*³⁵, onde ele analisa a tradição tradutória alemã encarnada em Hölderlin, Goethe e, especialmente, Schleiermacher, este último sendo responsável, no ensaio “Sobre os diferentes métodos de traduzir”³⁶, pela formulação de que há duas abordagens opostas de tradução, no caso: uma onde se aproxima o leitor do texto, e uma onde se aproxima o texto do leitor, ou seja, uma onde são relativizadas as convenções estilísticas e literárias da língua alvo para se preservar as características próprias do original, e uma onde se adapta o original para que este seja comportado pelas convenções estilísticas e literárias da língua alvo. Por uma série de razões, ele expressa uma preferência clara pela primeira alternativa, e o espírito deste alinhamento será mantido por Berman, embora aprofundado e rearticulado.

A segunda é: *A era da tradução: “a tarefa do tradutor” de Walter Benjamin, um comentário*³⁷.

E a terceira, que nos servirá de base, é: *Tradução e a letra, ou o albergue do longínquo*³⁸, onde Berman desenvolve suas ideias sobre a “análise” e a “ética”

³⁵ *L'Épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*

³⁶ *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*

³⁷ *L'Age de la traduction: "La tâche du traducteur" de Walter Benjamin, un commentaire.*

³⁸ *Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*

da tradução, a “sistemática da deformação”, a diferença entre “tradução servil” e “tradução literal”, a “língua rainha”³⁹, e a diferença entre “primeiras” e “segundas traduções”. Esse será o vocabulário e conjunto de instrumentos conceituais que utilizaremos.

O autor abre o *Albergue do longínquo* discorrendo sobre como existe uma confusão tradicional extremamente difícil de sanar identificando a tradução “literal” com a tradução “palavra a palavra”, conhecida como tradução “servil” no contexto espanhol (BERMAN, 2013, p. 19-20). A tradução “literal”, ou “literalizante”, seria aquela que se preocupa com a “letra” ou a “corporeidade” do texto.

Esta tradução da “letra” do texto, ele reitera, não se confunde com a tradução “palavra a palavra”, ou “termo a termo”.

A ideia fundamental é a indistinção entre “forma” e “conteúdo”, “significante” e “significado”. Questões estilísticas se tornam tão mais relevantes por conta disto, e a tradução deixa de ser apenas uma atividade mecânica em busca de equivalências e sinonímias. Berman diz: “pois um provérbio é uma forma” (BERMAN, 2013, p. 20); e o mesmo, entendemos, vale para baladas, sonetos e elegias. Mas não só, rapidamente percebemos que os ciclos de cavalaria, o épico e a saga também são formas. O Jogo do tradutor será complexo mesmo quando estas vêm isoladas e puras, tão mais complexo será o trabalho quando estivermos lidando com uma obra particularmente heterogênea como *The Worm Ouroboros*, e, por isso mesmo, tentaremos delimitar essa heterogeneidade nos capítulos seguintes, antes de iniciarmos o processo de tradução comentada de fato.

Berman chama de “analítica da tradução” o estudo das consistentes tendências deformadoras operantes em toda atividade tradutória. Por esta deformação ser inconsciente, ainda que por vezes sancionada pela comunidade crítica e editorial, o autor associa sua proposta à psicanálise. A deformação não será automaticamente sanada por ser trazida à consciência, mas, como na

³⁹ A Língua Rainha, no caso, é definida como uma língua que media as relações estilísticas e o raciocinar do autor e do tradutor (BERMAN, 2013, p. 150-151). No caso de Chateaubriand, Berman aponta que esta língua é o latim, no caso de Mallarmé, o inglês.

psicanálise, se atenuará após um esforço ativo e sistemático na direção da criação de mecanismos de controle (BERMAN, 2013, p. 63-64).

O autor apresenta uma lista de treze tendências deformadoras para ilustrar a sistemática que destrói a letra do original e desvia a tradução de seus objetivos. São estas:

(...) a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento e a vulgarização, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos textuais, a destruição (ou a exotização) das redes de linguagens vernaculares, a destruição das locuções e idiotismos, o apagamento das superposições de línguas (BERMAN, 2013, p. 68).

Esta listagem não é exaustiva, Berman deixa claro que pode haver variações destas treze tendências, além de outras tantas, e que a listagem é tão somente ilustrativa de sua própria experiência enquanto tradutor e estudioso da tradução (BERMAN, 2013, p. 67). Podemos adicionar que a referida listagem também tem relação íntima com a experiência que o tradutor teve dos idiomas com os quais trabalhou.

Tendo em mente que a analítica bermaniana foi explicitamente pensada para a prosa literária, e, mais do que isso, no contexto da comunidade tradutória francesa, precisaremos trabalhar analogicamente com os extratos poéticos que iremos discutir, além da possibilidade, claro, de provisoriamente acusar tendências deformadoras que não necessariamente constarão dessa lista. O caráter idiossincrático da obra com a qual estamos trabalhando exigirá flexibilidade e criatividade, não só no ornamental e prático da tradução, mas também na escolha dos componentes conceituais e de como hibridizar e personalizar a sua aplicação.

Berman irá defender que todas as tendências listadas fazem parte de um todo que atua organicamente em prol de um objetivo consciente ou não, por parte do tradutor ou da equipe editorial, e este objetivo se resume sucintamente em uma "(...) destruição, não menos sistemática, da letra dos originais, somente em benefício do 'sentido' e da 'bela forma'" (BERMAN, 2013, p. 67).

A importância de termos “objetivos” da “sistemática da deformação” claros é a oportunidade que esta autoconsciência nos dá de nos vermos livres da adesão rígida a metas arbitrárias. Se nossa abordagem tradutória será adaptada ao objeto traduzido, é natural que adaptemos também os objetivos.

Para nossos fins, e para facilitarmos uma ponte terminológica com a faceta de nossa abordagem extraída do Prof. Paulo Henriques Britto, entenderemos esta busca pelo “sentido” e pela “bela forma” como uma priorização da sinonímia e uma aversão pelo estranhamento. O combate a esta última sendo algo de particular relevância ao se tratar de Eric R. Eddison, um autor conhecido pela estranheza de praticamente todos os aspectos da sua obra. A tradução, portanto, não terá como suprimir o estranhamento sem apagar o original.

Por fim, sobre as relações linguísticas intermediárias que Berman identifica na produção das obras e sua tradução, teremos desafios interessantes no que concerne à aplicação da “língua rainha” enquanto instrumento conceitual a *The Worm Ouroboros*, isso por conta do perfil do autor e pelo volume extremamente variado de suas fontes e referências. Eric R. Eddison era poliglota e lia com desenvoltura em latim, grego, francês, nórdico antigo, alemão e, evidentemente, inglês. Qual seria a “língua rainha”, se houver alguma, entre elas com alguma relação de preponderância? A análise disto, assim como uma análise detalhada das relações transtextuais presentes em *The Worm Ouroboros*, mereceria um trabalho de pesquisa independente, autônomo e dedicado. Aqui iremos incluir ambas as faces dessa relação de referências e fontes no limite do que será útil para a atividade tradutória concreta, protelando algo conclusivo e definitivo focado nesta tangente.

Berman nos dá vários exemplos do que significaria o processo de aplicação prática das suas reflexões. No *Albergue do longínquo*, a *Eneida* de Klossowski é utilizada como base de comentário para demonstrar algumas coisas, e resumir os pontos apresentados: traduzir a letra não é o mesmo que traduzir palavra a palavra, ou mesmo período a período. Traduzir a letra não é traduzir servilmente. Traduzir a letra, enfim, é traduzir o conjunto de sistemas

que compõem o todo, incluindo a forma, e este é, enfim, o pressuposto que nos servirá de guia geral.

4. DO HORIZONTE DE REFERÊNCIAS

Na impossibilidade fazermos um estudo de influência detalhado, pretendemos apontar, pelo menos, um horizonte de possibilidades.

De modo geral, o repertório literário de Eric R. Eddison é muito difícil de ser mapeado formal ou definitivamente, uma vez que é tão vasto. O material para estudos de influência no contexto de seu trabalho, assim como no caso dos outros precursores da fantasia, é praticamente inesgotável. Mas, para nossos fins, podemos apontar algumas linhas gerais que exemplificam este horizonte cultural onde potenciais relações de influência e inspiração podem ter se operado.

Passaremos pelos idiomas que o autor dominava e suas literaturas associadas com base no conteúdo explícito de suas obras e no panorama biográfico traçado, especialmente no que se relaciona à educação superior e ocupação profissional.

Dos idiomas clássicos, vemos que o autor dominava o latim, língua na qual faz citações abundantes, principalmente de Espinoza; e o grego, do qual traduziu dois trechos de Anacreonte para *The Worm Ouroboros*.

O inglês evidentemente dominava, uma vez que era sua língua nativa, mas vale a pena fazer a observação de que este domínio era extremamente sofisticado, abarcando variantes históricas do inglês que exigem um estudo direcionado para serem lidas. É um grau de sofisticação reservado quase que exclusivamente à comunidade acadêmica especializada.

O islandês, como apontamos anteriormente, exercia sobre ele um fascínio especial, atração esta que tem o seu ápice numa tradução sua da *Saga de Egil*.

Sobre o francês, as necessidades de sua vida profissional, em uma época na qual a presença do idioma como língua franca era muito mais forte, torna provável um alto grau de desenvoltura. O romance *Mistress of Mistresses* o confirma, o próprio título sendo uma referência ao poema *Le Balcon* de Baudelaire, poema que, por sinal, é integralmente usado como epígrafe sem ser traduzido.

Com a literatura italiana Eddison tinha pelo menos uma afinidade grande, especulada com base na estética e ambientação de suas cortes e no comportamento de seus personagens, principalmente nos últimos dois romances publicados. Vemos alguns ecos de Castiglione e Maquiavel, o próprio Lessingham é apontado como de ancestralidade italiana mista explicitamente em *A Fish Dinner in Memison*.

Guardamos o alemão para o fim, pois a demonstração de que Eddison dominava o idioma servirá para a solução simultânea de vários tópicos pelos quais precisaríamos inevitavelmente passar, exemplificando a complexidade do entrelaçamento de materiais e de influências à qual aludimos no começo deste capítulo.

Começando pelo mais simples, do superficial em direção ao profundo, a presença de Nietzsche em *The Worm Ouroboros* é óbvia sob vários ângulos, por exemplo: a escolha de “demônios” por protagonistas e a “visão” noturna de Lessingham são ambas alusões claras ao aforisma 341 da *Gaia Ciência*, onde é um demônio que traz notícias ao leitor sobre o eterno retorno, que, por sua vez, é um conceito central de *The Worm Ouroboros*.

Sob esta camada nietzschiana explícita há uma oculta, cujo comentário permitirá, como já dissemos, resolver uma série de problemas simultaneamente. Tomemos o trecho a seguir dos *Últimos Poemas e Pensamentos*⁴⁰, de Heinrich Heine:

(...) entretanto, Maria estava sentada ao piano e tocava uma antiga melodia italiana. Sua cabeça estava inclinada, a luz, que estava a sua frente, lançava um feixe luminoso sobre sua pequena mão, e eu estava do lado oposto ao dela, olhando a mão em movimento, cada vale, cada veia daquela mão — enquanto os tons adentravam calorosos e intimistas no meu coração, eu estava de pé e sonhava um sonho de inefável felicidade, os tons tornavam-se sempre vitoriosamente mais poderosos, aqui e ali desfazendo-se de novo em veneração derrotada, eu morri, eu vivi e morri novamente. Eternidades correram rápidas e, quando acordei, ela estava meiga na minha frente e pedia em uma voz vacilante que eu pusesse novamente em seus dedos os anéis que ela havia tirado para tocar piano. Eu o fiz, e a cada anel lhe disse votos. Pelo anel de rubi eu disse: ame a mim incondicionalmente; pelo de safira eu disse: Seja-me sempre honesta; pelo de diamante eu disse: Seja para sempre pura como o é agora, e, enfim, pressionei a mão

⁴⁰ *Letzte Gedichte und Gedanken*.

inteira sob meus lábios e disse: Maria, por que me evitou insistentemente ontem no concerto, e nunca nem me olhou nos olhos? E ela respondeu com uma voz suave: “Sejamos bons amigos.”

Mas o que eu estou lhe contando aqui, caro leitor, isto não é um acontecimento de ontem ou de antes de ontem, e milhares de anos, muitos milhares de anos irão passar antes de ele chegar ao seu final, um final de fato feliz! Pois saiba, o tempo é infinito, mas as coisas no tempo, os corpos palpáveis, são finitos; eles podem ser dispersos em suas menores partículas, porém estas partículas, os átomos, têm seu número certo, e certo também é o número de formas que podem se constituir a partir delas; e ainda que passe muito tempo, é inevitável, segundo as regras eternas deste eterno jogo de combinação, que todas as formas que passaram por esta Terra novamente se encontrem, atraiam, afastem, beijem, corrompam, antes como depois — E assim será, que novamente um homem irá nascer, igual a mim, e uma mulher irá nascer, igual a Maria. Somente espero que a cabeça desse homem contenha um pouco menos de tolice, e em um lugar melhor os dois se encontrem, e se contemplem longamente, e a mulher estenda enfim a mão e com uma voz suave diga: “Sejamos bons amigos” (HEINE, 1875, p. 217-218).⁴¹

Vemos aqui um eterno retorno anterior a Nietzsche no contexto da literatura alemã e verificamos também paralelos que, em conjunto, formam uma imagem poética central, desenhando a linha mestra da tetralogia não concluída de Eddison. Temos aí: Mary, o mesmo casal de amantes instanciado de novo e

⁴¹ (...) Maria aber saß am Flügel und spielte eine altitaliänische Melodie. Ihr Haupt war niedergebeugt, das Licht, das vor ihr stand, warf einen gar füßen Schein auf ihre kleine Hand, und ich stand ihr gegenüber, betrachtete die bewegte Hand, jedes Grübchen, jedes Geäder der Hand — Unterdessen zogen die Töne so warm und innig in mein Herz, ich stand und träumte einen Traum von unaussprechlicher Seligkeit, die Töne wurden immer siegend gewaltiger, dann und wann wieder hinab schmelzend in besiegter Hingebung, ich starb, ich lebte und starb wieder, Ewigkeiten rauschten vorüber, und als ich erwachte, stand sie milde vor mir und bat mich mit schauernder Stimme, daß ich ihr die Ringe, die sie wegen des Klavierspielens ab gelegt hatte, wieder an die Finger stecken möchte. Ich that es, und sagte ihr ein Denkwort bei jedem Ring. Bei dem Rubinenring sagte ich: Lieben Sie mich nur unbedingt; bei dem Saphir sagte ich: Sein Sie mir nur immer treu; bei dem Diamanten sagte ich: Sein Sie nur immer rein wie jetzt, und endlich drückte ich die ganze Hand an meine Lippen und sprach: Maria, warum sind Sie mir gestern im Koncerte beständig ausgewichen, und haben nie nach mir hingesehen? Und sie antwortete mit weicher Stimme: “Lasst uns gute Freunde sein.”

Was ich dir aber, lieber Leser, hier erzählt, Das ist kein Ereignis von gestern und vorgestern, und Sahrtausende, viele tausend Sahrtausende werden dahin rollen, ehe sie ihren Schluß erhalten, einen gewiß guten Schluß! Denn wisse, die Zeit ist unendlich, aber die Dinge in dieser Zeit, die faßlichen Körper, sind endlich; sie können zwar in die kleinsten Theilchen zerstieben, doch diese Theilchen, die Atome, haben ihre bestimmte Zahl, und bestimmt ist auch die Zahl der Gestaltungen, die sich gottselbst aus ihnen hervor bilden; und wenn auch noch so lange Zeit darüber hingeht, so müssen doch, nach den ewigen Kombinationsgesetzen dieses ewigen Wiederholungspiels, alle Gestaltungen, die auf dieser Erde schon gewesen sind, sich wieder begegnen, anziehen, abstoßen, küssen, verderben, vor wie nach — Und so wird es einst geschehen, daß wieder ein Mann geboren wird ganz wie ich, und ein Weib geboren wird ganz wie Maria, nur daß hoffentlich der Kopf des Mannes etwas weniger Thorheit enthalten mag, und in einem besseren Lande werden sie sich Beide begegnen, und sich lang betrachten, und das Weib wird endlich dem Manne die Hand reichen und mit weicher Stimme sprechen: “Lasst uns gute Freunde sein.”

de novo, o piano (que na “Indução” é um clavicórdio), a melodia italiana (que na “Indução” é francesa), e os anéis, (que no *Fish Dinner in Memison* são apenas dois, com outras gemas e que estão grafados com outras fórmulas de amor).

Enfim, poderíamos discorrer sobre cada item, mas acreditamos que o elencado já demonstra não só a plausibilidade desta alusão, mas que cada conceito referenciado termina sendo uma referência potencial a mais de uma obra, às vezes a mais de um autor, ou mesmo a mais de um período literário.

“Mary”, como nome da esposa de Lessingham, por exemplo, é tanto uma alusão potencial⁴² a esta Maria de Heine quanto à Maria “Rainha dos Céus” das primeiras estrofes de *Thomas the Rhymer*. Este é um motivo que nos leva a entender a epígrafe como parte integral da obra, sua exclusão não sendo uma alternativa justificável.

Acreditamos que o exercício acima seja suficiente para demonstrar a necessidade de algum instrumento conceitual ou vocabulário técnico que permita racionalizar a discussão de alguns tópicos suficientemente para que sejam úteis em um projeto tradutório real.

As três coisas que pretendemos ter alcançado com este exercício, em resumo, são: que Eddison dominava o alemão; que a omissão da epígrafe, como no caso da tradução espanhola e italiana, implica a destruição de uma rede de significados essencial; e que esta rede de relacionamentos entre textos é complexa o suficiente para que precisemos do suporte de uma estruturação teórica consolidada.

⁴² Fora as duas alusões mencionadas, teríamos outras tantas, como Lady Mary Seraskier do romance *Peter Ibbetson* de George du Maurier. As referências e alusões apontadas no corpo do texto são apenas as essenciais para nossos fins, não sendo de modo algum exaustivas.

5. DA ANÁLISE

Encerradas as discussões contextuais, precisamos voltar nossa atenção para algumas características do nosso objeto que são particularmente relevantes para sua tradução do inglês para o português.

Tentaremos aqui antecipar soluções para problemas esperados de tradução, iniciando esta parte intermediária de nosso projeto por problemas gerais relacionados à organização, estilística, estrutura, e daí encerraremos com problemas específicos numa segunda parte, incluindo a sistemática escolhida para traduzir este ou aquele vocábulo recorrente, como lidar com este ou aquele recurso poético, etc.

Como foi apontado no capítulo anterior, *The Worm Ouroboros* é uma obra peculiar em sua relação intensa e recorrente com outros textos, e na variedade destas relações. Com isto em mente, acreditamos necessário buscarmos auxílio de um vocabulário teórico consolidado acerca desta problemática, de modo que não precisemos, nós mesmos, desviar o enfoque prático deste trabalho na elaboração de uma taxonomia improvisada.

Para suprir este papel estruturador auxiliar, escolhemos o autor francês Gérard Genette, responsável por *Introduction a l'architexte*, *Seuils* e *Palimpseste: La littérature au second degré*, obras nas quais ele propõe seu projeto que elabora sobre a problemática introduzida pelo termo “intertextualidade” de Julia Kristeva.

Não especularemos sobre essa problemática, nem levantaremos comentários sobre as definições propostas, utilizaremos tão somente os termos encontrados nestas obras como são definidos nelas para sanar eventuais ambiguidades e, tentativamente, exemplificar o uso deste maquinário teórico organizador que, até onde temos conhecimento, nunca foi utilizado no contexto do trabalho de Eric R. Eddison.

Entre os termos retirados de Genette teremos, “transtextualidade”, “arquitextualidade”, “paratexto”, “hipotexto”, e outros mais. Vamos defini-los com as palavras do autor na medida em que forem aparecendo ao largo dos próximos subcapítulos.

5.1. DA TRANSTEXTUALIDADE

Como evidenciado pelos comentários de estudiosos, escritores e críticos em geral que apresentamos no capítulo referente à recepção crítica, há algo muito peculiar no uso que Eddison faz de outros textos. Via de regra, estes comentários apontam as referências que lhes são mais evidentes, mas sem sistematizar estes apontamentos. Não nos parece adequado, no entanto, apenas compilarmos tudo isso de forma homogênea, já que uma lista nos diz muito pouco sobre a relação entre os itens listados. O trabalho de Gérard Genette irá nos ajudar a dar o passo seguinte, que é organizar estas relações em tipos.

O motivo pelo qual a crítica contemporânea à publicação não abordou essas relações entre textos de forma sistemática parece simples: a “intertextualidade” enquanto problemática foi introduzida por Julia Kristeva, e ela, a responsável por cunhar o termo e colocá-lo no horizonte da academia, nasceu em 1941, quase duas décadas depois, portanto, da publicação de *The Worm Ouroboros*. Não teria sido possível na primeira metade do século passado, assim, uma abordagem dessas relações da maneira que pretendemos fazer aqui. A terminologia que utilizaremos, para termos uma linha do tempo mais ou menos clara, foi extraída das três obras principais de Gérard Genette: *Introduction a l'Architext*, *Palimpsestes* e *Seuils*, elas datam, respectivamente, de 1979, 1982 e 1987.

Agora, para entendermos a falta de uma sistematização nestes moldes que estamos propondo, em períodos em que os instrumentos teóricos para algo do tipo já estavam disponíveis, é importante termos em mente que Eric R. Eddison é visto como um precursor de um gênero literário de origem recente, que ficou mais ou menos coeso no imaginário popular somente a partir do sucesso de vendas de *O Senhor dos Anéis*, e do selo *Ballantine Adult Fantasy Series* de 1969.

Constatamos, por exemplo, que Otto Maria Carpeaux termina sua imensa *História da Literatura Ocidental* sem mencionar a fantasia enquanto gênero, e a coleção se dá ares enciclopédicos de universalidade. Ela vai dos inícios greco-romanos até mais ou menos a segunda metade do século XX. Em “Tendências

Contemporâneas”, décimo e último volume da obra publicada neste formato específico, aponta-se o irracionalismo como tendência dominante (CARPEAUX, 2012, p. 19), nomes como Ítalo Calvino, Jorge Luis Borges e Gabriel García Márquez surgem; “realismo mágico” já era signo distintivo de obras e autores, mas “fantasia” não. A breve menção que Carpeaux faz de Lovecraft é extremamente clarificadora: “(...) espírito lúcido de convicções materialistas, estudioso crítico da ‘literatura do sobrenatural’, que inventou, como base das suas horripilantes histórias de espectros e vampiros, uma extensa mitologia de aspecto pseudorreligioso.” (CARPEAUX, 2012, p. 198). Ele demonstra uma sensibilidade ativa e vê as tendências gerais, mas a terminologia associada aos Inklings, como “mitopoiesis”, ainda não está em uso, mesmo Carpeaux vindo a falecer somente em 1978. Não seria possível discutirmos os motivos eventuais dessa aparente indiferença sem dedicarmos uma análise autônoma, o que nos afastaria do nosso objeto atual e, por esta razão, verificarmos este distanciamento por parte de um autor relevante para a formação do pensamento crítico literário brasileiro como o foi Carpeaux basta para os nossos fins, que se resumem a ilustrar o quão lenta foi a disseminação acadêmica do estudo da fantasia, dos Inklings e dos precursores associados.

Por estas razões e contextos históricos, acabou se mostrando necessário fazermos um trabalho preliminar que, embora auxiliar e provisório, estruturasse nossas metas práticas.

Podemos, com estas considerações feitas, passar para a definição dos termos enquanto os vamos aplicando, a começar pelo termo geral de “transtextualidade”. Genette opta por usá-lo no lugar de “intertextualidade” e o utiliza para batizar o conjunto destas relações, nas palavras dele: “(...) tudo que o coloca [coloca um texto] em relação, manifesta ou secreta, com outros textos. Eu chamo isto de transtextualidade⁴³” (GENETTE, 1979, loc. 950)

“Transtextualidade”, assim, é o gênero dentro do qual “intertextualidade”, “metatextualidade”, “arquitextualidade”, etc, serão as espécies. Veremos a seguir como *The Worm Ouroboros* encarna cada uma dessas relações.

⁴³ (...) tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes. J’appelle cela la transtextualité.

5.1.1. DA INTERTEXTUALIDADE

Na segunda metade do trecho anterior temos a definição de “intertextualidade”: “(...) a presença literal (mais ou menos literal, integral ou não) de um texto em outro”⁴⁴ (GENETTE, 1979, loc. 951). Das várias formas que Eddison utiliza para tecer relações entre sua obra e outros textos, esta é a mais direta, e nos dá um termômetro para o quão ubíquo é o seu uso deste tipo de técnica.

Ao término de *The Worm Ouroboros* há uma lista⁴⁵ de todas as citações diretas feitas, temos trechos de: William Dunbar, *Lament for the Makaris: Quhen he was seik*; *Epigram in memory of William Parrie*; Thomas Carew; *An Antidote against Melancholy (1661)*; Anacreonte XXV e II; *Roxburgh Ballads*; Robert Herrick, *Hesperides*; John Donne; *Merry Drollerie (1691)*; *Old Ballad: The Three Ravens*; Robert Greene, *Alphonsus, King of Arragon*; Sir Henry Wotton, *verses to Elizabeth, Queen of Bohemia*; John Webster, *The Duchess of Malfi, Act V. V.*; William Shakespeare, *Sonnet XVIII*.

Alguns desses trechos citados têm sua ortografia modificada pelo autor, como no caso do poema fúnebre escrito por William Dunbar. As citações todas do grego são traduções autorais de Eddison. Por fim, muito embora ele pudesse ter traduzido a citação da *Saga de Njál*, uma vez que publicou uma tradução completa da *Saga de Egil*, preferiu citar a versão de Lord William Dasent.

Como é uma lista longa, não será possível fazermos uma tradução comentada de cada um destes trechos, e como são poemas extremamente variados, não é possível propor um passo a passo aplicável a todos indistintamente. Isto posto, comentaremos algumas propostas tradutórias de alguns destes extratos, os que parecerem mais relevantes e desafiadores. Cada um dos trechos versificados será interpretado como parte integral de *The Worm Ouroboros*, na forma em que aparecem.

⁴⁴ (...), c'est-à-dire la présence littéraire (plus ou moins littéraire, intégrale ou non) d'un texte dans un autre.

⁴⁵ Essa lista já estava incluída na edição de 1922, e parece ter sido elaborada pelo próprio autor.

5.1.2. DA ARQUITEXTUALIDADE

Entramos aqui no território de uma técnica mais difusa, abstrata, menos tangível e que exige mais do crítico, e esta é a “arquitextualidade”, que Genette entende por:

(...) esta relação de inclusão que une cada texto aos diversos tipos de discurso dos quais saiu. Aqui vêm os gêneros, e suas determinações já entretidas: temáticas, modais, formais, e outras (?). (GENETTE, 1979, loc. 961)⁴⁶

Aqui temos incluídas, portanto, as relações todas de convenções de gênero, pertencimento e adequação. Faremos um breve panorama das relações plausíveis para sondarmos o potencial impacto desta tendência literária no projeto tradutório desta obra.

Com base nas notícias de época e comentários críticos já citados, vemos que, de uma forma ou de outra, *The Worm Ouroboros* brinca com convenções e técnicas do romance cavaleiresco, principalmente de Chrétien de Troyes e Thomas Malory; épicos da antiguidade greco-romana como a *Ilíada*, a *Odisseia* e a *Eneida*; narrativas mitológicas como a *Teogonia*; temáticas e sensibilidades nórdicas exemplificadas pelas sagas; romantismo alemão encarnado em imagens conceituais como o eterno retorno⁴⁷, o eterno feminino⁴⁸ e a morte de Deus⁴⁹; o teatro elizabetano e jacobino no pensar das cenas, do tom, das dinâmicas entre personagens e intrigas, Webster sendo o modelo mais evidente; o esteticismo, ou decadentismo, que sai de Schiller, passa por Oscar Wilde, por Mallarmé e por Baudelaire; potencialmente obras esparsas mais lúdicas como

⁴⁶ J'y mets enfin (sauf omission) cette relation d'inclusion qui unit chaque texte aux divers types de discours auxquels il ressortit. Ici viennent les genres, et leurs déterminations déjà entrevues: thématiques, modales, formelles, et autres (?).

⁴⁷ Uma ideia pelo menos tão antiga quanto os pitagóricos e que é resgatada por autores posteriores. Os dois mais importantes, como vimos, sendo Heinrich Heine e Friedrich Nietzsche.

⁴⁸ Imagem poética introduzida por Johann Wolfgang von Goethe no final da Segunda Parte de Fausto com a seguinte redação: “*Das Ewig-Weibliche Zieht uns hinan*”, ou, *grosso modo*, “O Eterno Feminino nos eleva”.

⁴⁹ A “morte de Deus” é o principal problema que o projeto filosófico nietzschiano se propõe a solucionar. Ele está repetido sob diferentes ângulos em diversos extratos de diversas obras do autor, mas sua formulação mais famosa provavelmente é a história do Homem Louco, na secção 125 da Gaia Ciência. Simplificadamente, a “morte de Deus” pode ser entendida como a crise enfrentada por uma cultura que nega sua premissa metafísica fundamental e, assim, destrói a própria capacidade de estruturar narrativas morais convincentes.

*Peter Ibbetson*⁵⁰; e os fantasistas da geração anterior, como George MacDonald e William Morris.

É evidente por esta enumeração que destrinchar estas relações para então teorizar sobre como cada conjunto de atributos estilísticos deveria ser traduzido tal como presente em *The Worm Ouroboros* é de viabilidade questionável. Propomos abordar esta problemática da seguinte maneira: tomaremos a obra como um “todo orgânico”, complexa demais para que seja decomposta. Na verdade, entendemos que uma tentativa de antecipação do raciocinar do autor e de uma eventual replicação no português incorreria na armadilha apontada por Schleiermacher: “Pode sim ser dito: o objetivo de traduzir como se o autor o tivesse feito originalmente na língua da tradução não é apenas inatingível, mas também em si mesmo fútil e vazio.” (SCHLEIERMACHER, 1813)⁵¹. Ou seja, é melhor supormos a obra como autônoma, um marco zero, para trabalharmos a partir daí.

5.1.3. DO PARATEXTO

Este excerto de Genette define o paratexto:

Mas este texto raramente se apresenta despido, sem o reforço e o acompanhamento de um certo número de produções, elas mesmas verbais ou não, como um nome de autoria, um título, um prefácio, ilustrações, as quais nunca sabemos se devemos ou não considerar que lhe pertencem, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, precisamente para apresentá-lo, no sentido habitual deste verbo, mas também no seu sentido mais forte: para torná-lo presente, para assegurar sua presença no mundo, sua “recepção” e sua consumação, sob a forma, hoje pelo menos, de um livro. Este acompanhamento de amplitude e atratividade variáveis, constituem o que batizei alhures (...) o paratexto da obra.⁵² (GENETTE, 1987, loc. 14)

⁵⁰ Observação feita nas notas de Paul Edmund Thomas para *The Worm Ouroboros*.

⁵¹ *Ja man kann sagen, das Ziel, so zu übersezen wie der Verfasser in der Sprache der Uebersezung selbst würde ursprünglich geschrieben haben, ist nicht nur unerreichbar, sondern es ist auch in sich nichtig und leer.*

⁵² *Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa “reception” et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui*

Em *Seuils*, Genette aborda a descrição, a história e a nuance de uma longa série de componentes paratextuais possíveis. Não passaremos aqui por uma listagem exaustiva, faremos a tentativa de nos ancorarmos no que parece mais relevante dentro desta uma edição de interesse.

Já listamos os principais componentes paratextuais quando fizemos nosso panorama do histórico de publicação, rapidamente apontando quais componentes haviam sido acrescentados a quais edições. Aqui, no entanto, nos concentraremos na edição de fato utilizada como objeto de tradução, que é a replicação integral da obra originalmente publicada em 1922 pela Jonathan Cape em Londres.

Nela temos, em ordem: uma tabela de conteúdos servindo de sumário, incluindo componentes pré-textuais como Dedicatória e a própria Tabela; uma lista de Ilustrações de Keith Henderson; a Dedicatória; uma tabela cronológica seguindo o calendário fictício “*Anno Carces Conditae*”⁵³ sob o título “*Arguments: With Dates*”; e uma lista de citações diretas incluídas intitulada “*Bibliographical Note on the Verses*”.

Faremos apontamentos apenas sobre os componentes que podem ser alvos de alguma controvérsia, ou cujo comentário pode informar a compreensão geral do livro ou alguma decisão tradutória.

O começo natural parece ser a Dedicatória e nossa conclusão é de que ela deve ser incluída em qualquer versão do conjunto. Nela, o autor tece breves comentários sobre a fonética adequada de sua nomenclatura além de declarações sobre como a obra deverá ser interpretada, declaração esta que será analisada em mais detalhes no próximo tópico, e que lhe dá simultaneamente um caráter “metatextual”⁵⁴.

O sumário deverá ser necessariamente incluído como requisito formal de publicação, dispensando maiores reflexões. Uma eventual lista de ilustrações,

du moins, d'un livre. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue ce que j'ai baptisé ailleurs (...) le paratexte de l'œuvre.

⁵³ “Da Fundação de Carce”, uma versão fictícia baseada no tradicional calendário romano “Ab Urbe Condita” ou “Da Fundação da Cidade”.

⁵⁴ O “metatexto”, segundo esta mesma terminologia de Genette, é aquele que forma com outro texto uma relação de comentário. (GENETTE, 1987, loc. 953)

de igual modo, será incluída pelos mesmos motivos, caso haja ilustrações a serem incluídas.

A cronologia do mundo fictício nos parece também de inclusão obrigatória como suporte à experiência originalmente projetada para o leitor, aprofundando o efeito que viria a ser discutido por Tolkien posteriormente como “ilusão de historicidade” (TOLKIEN, 2012, p. 143).

As Notas Bibliográficas, por sua vez, são essenciais para a estruturação do estilo da obra, e o autor claramente tinha a intenção explícita de que esses trechos em verso fossem prontamente identificáveis, ao contrário de outras camadas mais subterrâneas formadas a partir de outras técnicas transtextuais. Além de questões evidentes de transparência, autoria e dissuasão de acusações injustas de plágio.

Os títulos e os breves resumos dos acontecimentos dos capítulos entendemos também serem da essência da obra, estes últimos evocando uma atmosfera teatral arcaizada e, portanto, são de inclusão indisputável.

O último item a mencionarmos neste segmento é a epígrafe. Ela foi guardada para o final pois é onde iremos divergir substancialmente das traduções espanhola e italiana, que a omitem completamente. Podemos apenas especular sobre os motivos desta exclusão, mas, de modo geral, ela parece consistente com o modelo de prosificação adotado por estas duas traduções para trechos versificados. Seguindo esta linha de apagamento estilístico, que incorre virtualmente em todas as tendências deformadoras propostas por Berman, e que pretendemos evitar, parece intuitivo que o tradutor ignoraria os aspectos formais dos extratos versificados em geral, e excluiria trechos (neste caso, apenas a epígrafe) quando fosse possível arguir a sua não essencialidade. Entraremos nos pormenores das discussões relacionadas à estilística e à poética na parte reservada para o comentário das nossas traduções, e utilizaremos as duas traduções anteriores já mencionadas apenas como contraste. Apontamos a exclusão da epígrafe aqui justamente por termos optado por seguir o caminho oposto.

5.2. DA ALEGORIA E DA FÁBULA

Aqui faz sentido nos alongarmos um pouco mais, enfocando especificamente a dedicatória enquanto componente paratextual de particular relevância e, aproveitando, poderemos solucionar o primeiro problema concreto antecipado de tradução.

A dedicatória de 1922 a seguir é curta e mista, abordando vários pontos de interesse de forma bem sucinta:

A W. G. E. e aos meus amigos K. H. e G. C. L. M. eu dedico este livro. Ela não é nem alegoria nem fábula, mas uma Estória a ser lida por si mesma.

Os nomes próprios eu tentei soletrar com simplicidade. O e em Carcë é longo, como aquele em Phryne, o o em Krothering curto e a tônica na mesma sílaba: Corund é enfatizado na primeira sílaba, Prezmyra na segunda, Brandoch Daha na primeira e na quarta, Gorice na última sílaba, rimando com *thrice*: Corinius rima com Flaminius, Galing com *sailing*, La Fireez com *desire ease*: ch é sempre gutural⁵⁵, como em *loch*.⁵⁶ (EDDISON, 1922, p. ix)

Podemos ver que este trecho é composto de três blocos: uma dedicatória de fato; um comentário de caráter metatextual (o texto, aqui, está estipulando quais abordagens hermenêuticas não são adequadas para a leitura dele próprio); e um esclarecimento fonético sobre a pronúncia adequada dos nomes dos personagens e lugares deste mundo fantástico.

A primeira parte não nos é de particular interesse, já a segunda o é em dois sentidos. Mencionaremos o primeiro brevemente por ser de interesse mais histórico do que tradutório: temos aqui um romance que pode ser retroativamente classificado como “fantasia” e que antecipa em décadas a discussão dos Inklings sobre a centralidade do problema da alegoria nos seus respectivos projetos literários, uma discussão fundacional para o gênero. Tolkien tece longos

⁵⁵ O que Eddison chama aqui de “gutural” não existe propriamente em português, mas seria análogo à pronúncia do “r” em “rosa” só que interrompido antes de vir a vogal “o”. É o som de “erre” nos sotaques paulista e carioca, este último o exemplificando particularmente bem.

⁵⁶ To W.G.E. and to my friends K.H. and G.C.L.M. I dedicate this book.

It is neither allegory nor fable but a Story to be read for its own sake.

The proper names I have tried to spell simply. The e in Carcë is long, like that in Phryne, the o in Krothering short and the accent on that syllable: Corund is accented on the first syllable, Prezmyra on the second, Brandoch Daha on the first and fourth, Gorice on the last syllable, rhyming with *thrice*: Corinius rhymes with Flaminius, Galing with *sailing*, La Fireez with *desire ease*: ch is always guttural, as in *loch*.

comentários sobre a alegoria e sobre a natureza não alegórica de sua obra⁵⁷; C. S. Lewis, por sua vez, dedica uma análise aprofundada ao tema em *Allegory of Love: a Study in Medieval Tradition*. Eddison, em 1922, estava publicando uma obra completa já com a nota explícita de não estar fazendo algo nem alegórico, nem pedagógico (fábula). O segundo ponto, mais próximo de nosso projeto tradutório, é que, ao incluir um comentário direto sobre a natureza do livro no livro, e apontar uma abordagem hermenêutica desejada, a Dedicatória passa a deixar de ser um componente acessório, e sua inclusão passa a ser incontroversa em edições futuras. O que de fato se cumpriu deliberada ou intuitivamente, estando a Dedicatória de 1922 em todas as edições que pudemos identificar (as incluídas no histórico de publicação).

Quanto ao nosso problema concreto, há a questão das diferenças fonéticas entre o inglês e o português, e Eddison está evidentemente explicando a pronúncia de seus nomes inventados a partir de um raciocínio fonético intransferível, o que fica evidente em uma mera tradução do extrato como o fizemos acima. Isto considerado, nos parece o melhor caminho suplementar as explicações em notas de rodapé, como fizemos a título de exemplo com “ch” de “loch”, dessa forma, podemos suprir o propósito do extrato sem omitir a redação original, e sem precisar alterar a ortografia dos nomes próprios.

5.3. DA NOMENCLATURA DOS PERSONAGENS

Praticamente todos os nomes no livro, de lugares a pessoas, são nomes inventados. Eles vão de um polo onde são mais próximos de um análogo óbvio, como Gorice e Corinius, ao polo oposto, composto de nomes aparentemente idiossincráticos, como Koshtra Pivrarcha.

Embora não nos caiba discutir a presença ou a ausência de um método de nomenclatura, os seus méritos e deméritos, é suficiente apontar que parece haver algum método relacionado aos agrupamentos de personagens em facções. Teshmar, Gro e Gaslark são goblins; Corinius, Corsus, Corund e

⁵⁷ O “tema da alegoria” permeia insistentemente a correspondência de Tolkien, e, para citarmos apenas dois exemplos, temos: as cartas ao Mr. Stanley Unwin de 1938 e de 1947. (TOLKIEN, 2012, p. 41, 82 e 121).

Gallandus são bruxos; Prezmyra e La Fireez (som de z bastante acentuado) fadas; e, por fim, Juss, Brandoch Daha, Spitfire e Goldry Bluszco são os protagonistas demônios.

Percebemos, *grosso modo*, que o “g”, os sons de “r” mais vibrados e sons de “ch” (como em xarope) sinalizam uma intuição de serem goblins, ou lugares onde goblins habitam. Os nomes que poderiam ter saído de uma peça shakespeariana como “Coriolanus” e que geram este “ar de latinidade” sempre são aristocratas bruxos. Dos demônios, temos irmãos como Vizz e Volle, sugerindo algum padrão, e que talvez não seja o caso de que os demônios como um todo tenham uma nomenclatura idiossincrática. Já os heróis e o Rei Gorice soam aleatórios, o que por si só é um indicador: na ausência de uma intuição de pertencimento, podemos deduzir que se trata de um dos protagonistas ou do antagonista central. A base documental corrobora haver deliberação, e logo relevância artística, mesmo neste grupo de nomes que não têm consistência fonética aparente.

Evitando entrar em debates mais aprofundados de crítica literária compilando, justificando e refutando posicionamentos, acreditamos que, para nossos fins, basta à compilação que já foi feita nos capítulos anteriores um reforço da suposição de que as características do texto tal como é são essenciais, intencionais e foram fruto de deliberação pelo autor.

Isto acaba sendo um corolário da conclusão do tópico anterior quando discutimos as instruções fonéticas da Dedicatória. Optamos por não modificar a nomenclatura dos personagens; assim, estão solucionados todos os dilemas de tradução sobre isto com exceção de um: Spitfire. Neste caso, não estamos diante de um nome próprio, mas de um epíteto, que reflete uma característica física do personagem (ele de fato tem fagulhas eternamente saindo de suas narinas), e a natureza de seu temperamento (ele sempre aconselha por solução diretas e energéticas).

Para nossa sorte, há um análogo tradutório do mundo real, que são os famosos aviões da Força Aérea Britânica durante a segunda guerra mundial: os Spitfires. O nome destes aviões veio para o português sem ser alterado, e até hoje eles são conhecidos pelo seu apelido anglófono original. Seguiremos o

caminho mais seguro, que é o da simplicidade e da consistência, não traduzindo nenhum dos nomes do livro, o que também, neste caso, nos alinha com a tradução espanhola e italiana. Nosso único adendo é de que seria interessante contextualizar a associação com os aviões e a conotação do epíteto por meio de uma nota de rodapé quando o personagem for introduzido.

5.4. DOS PRONOMES

Este é um problema tradutório clássico no par inglês-português que surge da possibilidade, no português, de se omitir o pronome sujeito de determinadas orações, uma vez que a pessoa continuaria clara por conta da inflexão do verbo e do contexto. O inglês, por outro lado, não oferece esta flexibilidade, impondo o uso do pronome na imensa maioria dos casos. O que quer dizer, em resumo, que o português seria uma língua “*pro-drop*” (CRYSTAL, 2008, p. 389) e o inglês não.

Disso decorre que há uma tolerância no uso repetitivo de pronomes no inglês, sendo que esse uso seria visto como um defeito estilístico grave no português pura e simplesmente. Esta diferença de percepção faz com que o replicar destes padrões na tradução comprometa a sua apreciação estilística, gerando uma dissonância entre a experiência do leitor anglófono e a do leitor da tradução.

Tomemos o trecho a seguir: “*She put up a finger. ‘Hark,’ she said. ‘Your daughter playing Les Barricades.’*” (EDDISON, 1922, p. xiii). Aqui temos o pronome “*she*” repetido duas vezes em dois períodos seguidos, são três verbos, um dos quais é um verbo *dicendi*. Propomos a seguinte tradução: “Ela levantou um dedo. ‘Atenção,’ disse. ‘Sua filha tocando *Les Barricades*.” Omitimos o segundo uso de “*she*” porque tal se subentendia pela inflexão e contexto, o falante estava mais do que claro e os usos do português incentivam esta omissão. Este é um ponto que preferimos explicitar porque, embora o efeito estético deste tipo de repetição seja mínimo na tradução tomada trecho a trecho, ele se torna cumulativo ao longo das mais de quatrocentas páginas do romance.

Há situações, porém, em que a repetição gera estranhamento até em inglês, e uma preservação integral destas repetições em português comprometeria a estética do texto substancialmente dentro de uma contagem pequena de palavras. Aqui temos um trecho da *Saga de Njál* retirado da “Indução”:

He went out on the night of the Lord's day, when nine weeks were still to winter; he heard a great crash, so that he thought both heaven and earth shook. Then he looked into the west airt, and he thought he saw thereabouts a ring of fiery hue, and within the ring a man on a gray horse. He passed quickly by him, and rode hard. He had a flaming firebrand in his hand, and he rode so close to him that he could see him plainly. He was black as pitch, and he sung this song with a mighty voice—

Podemos imaginar o impacto estético negativo que seria produzido por uma preservação integral dessas repetições. Façamos a leitura da nossa proposta de tradução para o português:

Ele saiu na noite do dia do Senhor, quando nove semanas ainda faltavam para o inverno; ouviu um grande estampido, de modo que pensou estarem o céu e a terra tremendo ambos. Então olhou na direção oeste, e pensou lá ter visto um anel de tom ardente e dentro do anel um homem em um cavalo cinza. Passou rapidamente por ele, e cavalgou rápido. E tinha uma tocha flamejante na mão, e cavalgou tão perto dele que pôde vê-lo nitidamente. Era negro como o piche, e cantou esta música com uma voz poderosa—

Neste original de Dasent incluído por Eddison na “Indução”, foram doze repetições de “*he*” em um único parágrafo. Nossa tradução reduziu esta contagem para duas repetições, três se contarmos a contração “*dele*”. A disparidade é muito grande. As versões espanhola e italiana reduzem para duas (PAREJA, 1992, p. 54)⁵⁸ e zero repetições (CICCHETTI, 1992, p. 50), de termos correspondentes ao “*he*” (“*él*” no espanhol e “*lui*” no italiano), respectivamente.

O obstáculo que nos impede de tomarmos a solução acima como universalmente aplicável é que nem sempre Eddison faz um uso convencional dos pronomes. Por vezes, ele os duplica por ênfase, num estilo que ecoa a

⁵⁸ Com a observação de que em nenhum dos dois casos “*él*” está sendo utilizado como sujeito, o que quer dizer que o tradutor espanhol pode omitir todas as incidências de “*he*”. No caso, estes dois exemplos de “*él*” (“*a él*” e “*de él*”) traduzem “*him*” (“*by him*” e “*to him*”).

retórica bombástica do teatro. Esta abordagem é mais comum em diálogos e a resposta do embaixador o ilustra bem:

Rashly and to thy certain undoing, O Goldry Bluszco, hast thou bidden our Lord the King to contend with thee in wrastling. For be thou never so mighty of limb, yet hath he overthrown as mighty. And he wrastleth not for sport, but will surely work thy life's decay, and keep the dead bones of thee with the bones of the ninety and nine champions whom he hath heretofore laid low in that exercise. (EDDISON, 1922, p. 14).

Aqui é evidente tanto a atipicidade quanto a deliberação nesta atipicidade. Além dos usos reiterados de “*he*”, usado três vezes em referência a “*our Lord the King*”, “*thou*” e os pronomes associados “*thee*” e “*thy*” contam seis usos em conjunto. Para traduzirmos a obra para o português, esta última informação é de especial importância, pois, mais do que só preservar a ênfase e a dramaticidade evitando omissões excessivas, será necessário um resgate dos pronomes de segunda pessoa, tanto singular quanto plural, um uso tido como arcaizado na maioria das variantes regionais brasileiras. Com estas considerações em mente, optamos por traduzir a fala do embaixador da seguinte maneira:

Imprudentemente e para tua ruína certa, Ó Goldry Bluszco, desafiaste nosso Senhor o Rei para disputar uma luta contigo. Pois nunca terás os braços tão fortes, a ponto dele já não ter derrotado tão fortes quanto. E ele não luta por esporte, mas certamente realizará a decadência da tua vida, e guardará os teus ossos mortos com os ossos dos noventa e nove campeões a quem ele já outrora pôs abaixo neste exercício.

Concluimos que será necessária uma abordagem mista, omitiremos pronomes sempre que possível como regra geral, a exceção será caso identifiquemos que estão sendo repetidos acima das imposições da gramática normativa inglesa, hipótese na qual sugerimos um uso correspondente no português.

5.5. DOS TÍTULOS

No Mercúrio fantástico de Eddison há toda sorte de classes sociais reminiscentes de um passado feudal britânico: *Lords*, *Ladies*, *Kings*, *Princes*, *Dukes*. Estas relações pessoais de vassalagem regram as idas e vindas políticas da aventura, que começa, basicamente, com os demônios rejeitando as reivindicações imperiais de Gorice.

A pergunta que nos é relevante é: como traduzir estes termos? A resposta, ou respostas, na possibilidade de mais de um curso de ação, parece depender do uso feito destas palavras. Vamos nos concentrar em “*lord*”, de longe a mais frequente e, uma vez decidido como traduzir este vocábulo em seus diversos usos, transferiremos a solução para outros termos análogos para manter a consistência.

“*Lord*” é usado de cinco maneiras diferentes: a primeira delas no sentido genérico de “senhor”, alguém dotado de “autoridade” ou de “senhorio” (*lordship*); a segunda é o plural direto do primeiro uso, indicando o conjunto destas pessoas enquanto classe social; a terceira é o uso de “senhorio” em abstrato, (*lordship*); a quarta é o termo usado verdadeiramente como um título, aparecendo sempre em maiúscula e antes do nome do personagem; e a quinta é o uso de “*lord*” para a construção de “*his lordship*”, “*her ladyship*”, “*your ladyship*” ou “*your lordship*”, o que é um uso correspondente de “vossa senhoria” ou “vossa excelência”. Podemos verificar esta multiplicidade de sentidos nos seguintes exemplos: “*Very tall was that lord, and slender of build, like a girl.*”; “*On the dais sat likewise those other lords of Demonland*”; “*(...) and these and their fathers before them bear rule from time immemorial in Demonland, and have the lordship over all the Demons.*”; “*Tell me, my little martlet, said Lessingham, 'is this Lord Juss?'*”; “*(...) The matter presseth, and he urged me therefore seek unto your lordship.*”; “*This is Lord Juss, lord of this age-remembering castle, than whom none hath more worship in wide Demonland*”. Temos aqui, em ordem: “*lord*” enquanto “senhor”; “*lords*” enquanto classe social ou conjunto de “senhores”; “*lordship*” em abstrato; “*Lord*” usado como título; “*your lordship*” como “vossa senhoria” e, enfim, temos um exemplo com dois dos cinco usos listados no mesmo extrato.

Há uma variedade de caminhos possíveis para tomarmos. Uma solução é não traduzir nenhuma ocorrência de “*lord*”, “*lady*” e variações. Outra seria não traduzir somente quando o termo for usado como título, como vemos frequentemente no caso de textos onde a estrutura política está afastada o suficiente da realidade histórica e cultural do mundo lusófono a ponto de não possuir análogo claro, caso no qual o vocábulo é transliterado e aproximado da

nossa intuição fonética⁵⁹. Temos a vantagem, inclusive, de que, de um ponto de vista ortográfico, “*lord*” já foi adaptado para o nosso idioma como “lorde”, e que esta adaptação é relativamente comum. A terceira solução seria traduzir todas as iterações.

Embora seja possível argumentar uma defesa de qualquer uma das três opções, a terceira é a que entendemos ser a menos custosa na tentativa de não rompermos com o nosso critério original de consistência. Não traduzir nenhuma iteração destes títulos gera problemas de redundância caso o termo seja usado duas vezes seguidas, como no último exemplo acima, além de gerar estranhamento, uma vez que a não tradução destaca o termo e retira dele sua flexibilidade orgânica. Acreditamos que o falante de um idioma terá uma sensibilidade diferente para o fenômeno da homonímia caso os termos homônimos estejam em um idioma que não é o seu. Adaptar os títulos para a nossa realidade fonética, por sua vez, é bem pouco intrusivo graficamente no caso de “lorde”, mas seria extremamente intrusivo no caso de “leide”.

Antes de concluirmos este tópico, há uma última pergunta a ser respondida: por que “Senhor” e “Senhora” e não “Dom” e “Dona”? Bem, neste caso, como “*lord*”, “*Lord*” e “*lordship*” são todos claramente derivados da mesma raiz, somos incentivados⁶⁰, portanto, a escolher um trio que, se possível, reflita a mesma relação no português.

Para nos parametrizarmos a partir de outras traduções, verificamos que a tradução espanhola espelha a nossa decisão e a italiana utiliza, das alternativas que listamos, a tradução parcial, mantendo ocorrências como “Lord Gro” e “Lady Prezmyra” não traduzidas.

Em resumo, traduziremos todas as instâncias de “*lord*”, “*lords*”, “*Lord*” e “*lordship*” como “senhor”, “senhores”, “Senhor” e “senhorio” (incluindo na construção “vossa senhoria”). Outros títulos como “*King*”⁶¹, “*Duke*”, e “*Prince*”

⁵⁹ Como no caso de “Emir”, “Pasha”, “Califa”, “Sultão”, “Khan”, “Shogun” e outros tantos mais.

⁶⁰ A alternativa seria a destruição de redes significantes subjacentes, a décima tendência deformadora listada por Berman em sua analítica. (BERMAN, 2013, p. 78 – 79).

⁶¹ Há também uma distinção tácita entre “*King*” e “king” assim como entre “*Gods*” e “gods”, mas é uma distinção que se dá por razões outras que não se relacionam com ser ou não o termo empregado enquanto título. É uma distinção de caráter metafísico que não nos cabe aprofundar por enquanto.

traduziremos como “Rei”, “Duque” e “Príncipe” sem maiores preocupações. “Lady”, de igual maneira, será vertido como “Senhora”.

5.6. DOS TRECHOS VERSIFICADOS

Já listamos aqui os trechos versificados que Eddison inclui em sua obra na forma de citações de outros autores; a estes, poderíamos acrescentar tantos mais escritos pelo próprio autor⁶². É um conjunto bastante variado em termos de fórmulas métricas, recursos poéticos, tom, estilo e origem histórica. A única proposta exaustiva de comentários sobre como proceder caso a caso (e precisaríamos proceder caso a caso) acabaria resultando na tradução de todos os trechos versificados do livro, o que extrapolaria nossos propósitos originais para esta dissertação. Procederemos, então, da seguinte maneira: iremos traduzir alguns extratos, os que parecerem particularmente desafiadores e representativos de obstáculos tradutórios concretos, propiciando que, com base nestes exemplos, o restante possa ser abordado por analogia.

As traduções que acreditamos serem material para os comentários mais produtivos são: a epígrafe (*Thomas the Rhymer*), representativa da tradição da balada; o *Lament for the Makaris*, pelo uso poético do latim não traduzido; o extrato da *Saga de Njál*, pelo desafio de se traduzir um verso tão curto⁶³, por ser misto de verso e prosa e por representar a literatura islandesa;

Por conta da dificuldade técnica da tradução destes trechos, e pelo tamanho resultante dos comentários associados, dedicaremos um item para cada exemplo na parte final deste trabalho. Acreditamos que, assim, o processo tradutório será suficientemente detalhado.

⁶² Como a profecia sobre o último Gorice, por exemplo (EDDISON, 1922, p. 392 - 393) ou a rima popular de escárnio contra Gro (EDDISON, 1922, p. 37).

⁶³ Eddison cita o Capítulo CXXIV da versão de George Dasent. Nele, há versos de cinco, seis, sete e oito sílabas.

5.7. DAS NAÇÕES E DOS GENTÍLICOS

No Mercúrio fantástico de *The Worm Ouroboros* os diversos povos são batizados com os nomes de criaturas folclóricas da nossa Terra: *imps*, *pixies*, *demons*, *witches*, *goblins*. Quanto às nações que estes povos fantásticos habitam, há um padrão de nomenclatura sem exceções que segue a construção de *England*, *Scotland*, *Ireland*, *Midland*, *Lakeland* para formar *Demonland*, *Witchland*, *Goblinland*, *Pixyland* etc. O sufixo “*land*” é, em resumo, aplicado ao povo local e o problema está resolvido.

O detalhe, porém, como vimos, e que foi percebido pela crítica especializada prontamente, é que estes nomes não têm relação nenhuma com os seus análogos terrestres. Os bruxos não são “bruxos de verdade”, nem os “demônios” têm qualquer relação com a cosmologia judaico-cristã⁶⁴. Especular quais nomes referenciam quais ideias parece fútil, até porque alguns destes nomes, como “demônios”, como vimos, podem ter sido fruto de uma deliberação literária profunda. Os outros, não necessariamente. O processo contínuo de separação entre referência e arbitrariedade parece ter sido parte da diversão proposta pelo autor na leitura de sua obra.

Essa construção por vezes foi absorvida pelo português⁶⁵, por exemplo, no batismo de cidades como Uberlândia, países como Groelândia, Islândia, e usos fictícios como Disneylândia e Brotolândia⁶⁶. O uso puro e simples deste sufixo, por isto mesmo, não é impossível. Teríamos, então, algo como “Demoniolândia”, “Bruxolândia”, “Diabretelândia” e afins no português.

Os problemas na aplicação disto são de duas naturezas, e começaremos pelo que entendemos ser tanto o menos relevante quanto o mais difícil de evitar, que é o impacto no tamanho das palavras. “*Demonland*”, por exemplo, tem três sílabas, “Demoniolândia” tem cinco, quase o dobro. O segundo problema é que o papel cultural do sufixo, seu impacto estético, sua conotação, não são os mesmos em ambos os idiomas. O sufixo parece mais naturalizado no inglês do

⁶⁴ Na verdade, Eddison brinca com as regras do inglês quando ele escreve estes termos em maiúscula, a diferença entre “*demons*” e “*Demons*” é muito sutil, mas gramaticalmente indica não se tratar de um coletivo de entidades sobrenaturais, mas de um povo de fato.

⁶⁵ A grafia mais antiga é responsável por nomes como “Holanda” e “Irlanda”.

⁶⁶ *Viva a Brotolândia* é um álbum musical de 1961, da cantora Elis Regina.

que no português, o que no primeiro pode gerar um distanciamento, um senso do lúdico ou de algo genérico, talvez mesmo de algo um pouco bobo, no português talvez seja excessivo, arriscando entrar no território do “tosco”. A ideia, aqui, ao levantarmos esta preocupação de tom, é evitar o risco de produzirmos em *The Worm Ouroboros* a sensação de estarmos lendo algo mais tendente à paródia de gênero⁶⁷. Esse não é o tipo de reação almejada por uma tradução que esteja seguindo a linha teórica que propomos.

Embora a solução anterior seja a mais intuitiva, não é a única, pois temos outras abordagens consolidadas no imaginário popular quando falamos de contos de fadas e fantasia. Outras construções que podemos seguir e que podem servir de modelo são: *Alice in Wonderland* e as publicações de *Peter Pan*, cujos mundos imaginários são traduzidos, respectivamente⁶⁸, como “País das Maravilhas” e “Terra do Nunca”. Nesta estrutura, teríamos uma “Terra (ou País) dos Demônios”, “dos Bruxos”, “dos Goblins”, “das Fadas”. Isto preservaria o nível de abstração de um sufixo geral como o “*land*” do inglês.

A terceira alternativa que nos parece viável é a substituição do sufixo “lândia” por outro como “ônia”, “ânia” e “ia”. Experimentando com eles podemos criar coisas como “Demônia”, “Demoniânia”, “Bruxônia”, “Goblínia”, “Gobliânia”, entre tantas possibilidades mais. O truque, para que isto dê certo, no sentido de espelhar o resultado estético do original, seria o uso consistente de um desses sufixos.

Ao experimentarmos com esta proposta, percebemos grandes empecilhos fonéticos. De um lado, a repetição de sons de “o”, “a” e “n” em “Demoniânia” e “Demonônia”; e, de outro, a relação de homonímia entre o feminino de “demônio” e “Demônia”, construído a partir do sufixo “ia”. Sendo que os demônios são os protagonistas, parece o melhor grupo para ser usado como parâmetro de consistência, traduzir nomes menos frequentes e forçar um enquadramento aqui, neste caso, parece contraproducente.

⁶⁷ *Discworld*, de Terry Pratchett, por exemplo.

⁶⁸ Para exemplificarmos esta consolidação cultural temos “Alice no País das Maravilhas”, publicada pela Editora Darkside em 2019 e traduzida por Marcia Heloisa e Leandro Durazzo; e o “Peter Pan” publicado em 2014 pela Editora Clássicos Zahar, traduzido por Julia Romeu.

A tradução espanhola opta pelo sufixo “*landia*”; já a versão italiana, opta pela não tradução, o que não deixa de ter também os seus méritos, mas gera algumas dificuldades extras para o leitor não familiarizado com a fonética do inglês, além de aprofundar a sistemática da deformação ao romper a ligação direta entre o nome do povo e da nação.

Tendo ponderado estas alternativas, utilizaremos o formato “Terra (País) de” nas traduções anexadas dos dois primeiros capítulos. Dentro deste formato, usaremos “País” no lugar de “Terra” para evitar repetições que não estejam presentes no inglês. “(...) *For be it known to thee, O earth-born*⁶⁹, *that this land is Demonland* (...)” (EDDISON, 1922, p. 2) é um trecho que nos parece mais bem traduzido como “(...) Que seja sabido a ti, Ó terráqueo, que este país é o País dos Demônios (...)” do que como “(...) Que seja sabido a ti, Ó terráqueo, que esta terra é a Terra dos Demônios (...)”.

5.8. DAS VARIANTES HISTÓRICAS E REGIONAIS

Há uma pluralidade de tipos e usos, geográficos, literários, históricos, integrados nesta obra. Construir um mosaico parece ser a característica central de estilo, se pudermos apontar apenas uma, de Eric R. Eddison. Apagar estas transições, ao nosso ver, deformaria o texto ao resultar num apagamento das superposições de línguas, a última das treze tendências deformadoras listadas em *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo* (BERMAN, 2013, p. 85 - 87).

Conseguimos isolar, *grosso modo*, três “variantes” usadas consistentemente.

A primeira e mais evidente é a linguagem que vem através da voz do narrador, que, embora oscile mais, usando por vezes esta ou aquela expressão peculiar, parece mais próxima do que seria esperado da prosa poética do início do século XX, e remete aos autores que de fato influenciaram aquela geração:

⁶⁹ Se traduzirmos “*earthborn*” aqui por “terráqueo”, parece adequado diferenciar “*earth*” de “*land*” que, por sua vez, forma uma rede de significantes subjacentes com “*Demonland*”.

Edgar Allan Poe, Mallarmé, Baudelaire, Joris-Karl Huysmans, William Morris, entre outros.

A característica distintiva é a pintura visual de superfícies, é a fisicalidade das descrições por meio dos sentidos, mas também se nota um alto grau de intencionalidade sonora, e recursos como aliteraões abundam. Tomemos um exemplo do capítulo I, a descrição da sala do trono:

Mas o grande prodígio desta câmara, e uma maravilha para contemplar, era como o capitel de cada um dos vinte e quatro pilares havia sido talhado de uma única pedra preciosa, cinzelada pela mão de algum escultor de há muito tempo na forma viva de um monstro: aqui estava a harpia a escancarar a boca, tão incrivelmente cortada em jade tom-de-ocre a ser surpreendente não ouvir nenhum grito dela: aqui em topázio vinho-amarelo um dragão voador: ali uma cocatriz feita de um único rubi: ali uma safira estrela da cor-do-luar, cortada para um ciclope, de modo que os raios da estrela tremiam partindo de seu olho único: salamandras, sereias, quimeras, homens selvagens das florestas, leviatãs, todos lapidados de gemas impecáveis, o triplo do tamanho do corpo de um homem grande, aveludadas safiras escuras, crisólita, berilo, ametista, e zircônia amarela que é como o ouro transparente.⁷⁰

Aqui o uso de um português literário formal parece corresponder suficientemente, desde que se preserve a especificidade imagética.

Outro grupo é formado pela linguagem encontrada em cartas e outros documentos. Analisemos uma carta de Gro a Corund e Prezmyra, introduzida por um trecho narrativo:

E sob a luz das candeias gotejantes, agitadas por um vento leste que soprava antes do amanhecer, ela leu esta carta, que estava concebida da seguinte maneira:

“Aa muy poderosa e assy temida Rainha do País dos Diabretes, vem hũu que fora vosso servo, mas agora sendo Traidor ben como muitas vezes perjurado Traidor, a quem o Paraíso acima abomina, e a terra abaixo detesta, o sol, a lua e estrelas se verguenzan d'elle, e todas as Criaturas em verdade lho maldizem e accusam imerecedor do sopro da vyda, elle preza em verdade só morrer vosso Penitente.”⁷¹

⁷⁰ But a great wonder of this chamber, and a marvel to behold, was how the capital of every one of the four-and-twenty pillars was hewn from a single precious stone, carved by the hand of some sculptor of long ago into the living form of a monster: here was a harpy with screaming mouth, so wondrously cut in ochre-tinted jade it was a marvel to hear no scream from her: here in wine-yellow topaz a flying fire-drake: there a cockatrice made of a single ruby: there a star sapphire the colour of moonlight, cut for a cyclops, so that the rays of the star trembled from his single eye: salamanders, mermaids, chimaeras, wild men o' the woods, leviathans, all hewn from faultless gems, thrice the bulk of a big man's body, velvet-dark sapphires, crystalite, beryl, amethyst, and the yellow zircon that is like transparent gold. (EDDISON, 1922, p. 3)

⁷¹ And in the light of the guttering candles, vexed with an east wind that blew before the dawn, she read this letter, that was conceived in manner following:

Como podemos ver, a transição é muito brusca, e a tentamos preservar principalmente por meio de uma ortografia e vocabulário artificialmente anacrônicos com base em recortes do material discutido na *História da Língua Portuguesa*. A análise da *Crônica de D. João I*, de João Lopes, (PAIVA, 2008, p. 246) tendo sido particularmente fértil como modelo. A leitura deste trecho gerará, esperamos, um choque no leitor. Mesmo assim, o grau de dificuldade do original era elevado, e não queremos arriscar deformar o texto no sentido de facilitar o que não era fácil.

Em terceiro lugar, verificamos uma linguagem sem mudanças ortográficas e sem grandes dificuldades de compreensão por parte do leitor, mas que parece pertencer a outra mídia, e estas são as falas dos personagens de Mercúrio, que falam mais ou menos como falam os personagens dos grandes dramaturgos elizabetanos e jacobinos, e isso produz um determinado efeito. Objetivamente, a característica singular mais notável que indica esta transição entre o narrador e uma fala de um personagem é o resgate de “*thou*” e outros pronomes de segunda pessoa do singular, como “*thee*”, “*thy*”, e assim por diante. Verifiquemos esta teatralidade peculiar e seus arcaísmos:

Isto não é um sonho. Tu, o primeiro dos filhos dos homens, vieste a Mercúrio, onde tu e eu vamos viajar acima e abaixo por uma temporada para mostrar-te as terras e oceanos, as florestas, planícies, e antigas montanhas, cidades e palácios deste mundo, Mercúrio, e os feitos daqueles que aqui habitam (...) ⁷²

Para termos sucesso na replicação do efeito gerado pelo uso dessas diversas variantes do inglês precisaremos novamente fazer recurso ao conceito de “correspondência” que Paulo Henriques Britto propõe para a tradução de poesia, isto porque não parece ser possível demonstrar uma “equivalência” em sentido mais estrito entre um período histórico do português e quaisquer outros

“Unto the right high mighti and doubtid Prynsace the Quen of Implande, one that was your Servaunt but now beinge both a Traitor and a manifald parjured Traitor, which Heaven above doth abhorre, the erth below detest, the sun moone and starres be eschamed of, and all Creatures doo curse and ajudge unworthy of breth and life, do wish onelie to die your Penytent.” (EDDISON, 1922, p. 380)

⁷² This is no dream. Thou, first of the children of men, art come to Mercury, where thou and I will journey up and down for a season to show thee the lands and oceans, the forests, plains, and ancient mountains, cities and palaces of this world, Mercury, and the doings of them that dwell therein (...) (EDDISON, 1922, p. 1).

do inglês, e vice-versa. Por isso mesmo, vamos nos contentar com a meta muito mais modesta da “ilusão” de variação histórica e estilística.

Em termos mais concretos, temos um inglês “estilizado poético” contemporâneo ao público original de *The Worm Ouroboros*, um inglês “muito arcaizado” e um inglês “dramatúrgico-retórico-artificial”. Utilizaremos um modelo extraído do livro *A História do Português* para o “muito arcaizado”; um do mesmo livro ou de outro que pareça espelhar a afetação cavalheiresca dos personagens em diálogo, como *Palmerim de Inglaterra*; e, por fim, para a prosa poética de transição para o século XX, algo como *Eurico o Presbítero*, mas sem mudanças ortográficas. Enfatizamos que estes exemplos são apenas ilustrativos, e que o efeito, se bem-sucedido, é a construção de uma impressão. No fim, havendo algo que mais ou menos supra esta variação, um efeito mais ou menos similar será produzido, que, ainda que não perfeito ou idêntico, será melhor, acreditamos, do que o apagamento de uma das principais características estilísticas do objeto a ser traduzido. A não tentativa pura e simples geraria uma “não tradução”, um rompimento do contrato do jogo de linguagem que define a tradução nos termos do Prof. Paulo Henriques Britto. Já na terminologia de Antoine Berman, o que estamos tentando fazer aqui é, em síntese, evitar que as deformações se acumulem na direção de tornarem o texto homogêneo (BERMAN, 2013, p. 77).

5.9. DA POÉTICA EM PROSA

A prosa de Eric R. Eddison chamou muito a atenção por sua qualidade técnica desde a primeira geração de leitores que entrou em contato com o seu trabalho, e assim como no caso de um estudo exaustivo de influências e relações metatextuais, uma análise exaustiva de sua prosa se mostra inviável para qualquer projeto que não se dedique exclusivamente a isso.

De qualquer modo, defrontados com um texto assim, optaremos por supor que as escolhas do autor foram calculadas. Provavelmente perder tempo pensando em como verter um vocábulo que foi posto ao acaso será menos gravoso para o resultado final da tradução do que deixar de verter um jogo de

palavras, uma técnica, um artifício, que o autor tenha julgado essencial. Na impossibilidade de separar o que foi improvisado do que foi deliberado, optamos pela suposição de um autor idealizado inerrante, que coloca cada palavra precisamente onde queria que estivesse. Esta será a primeira suposição que norteará o nosso processo, de que pecar pelo excesso, no limite, é melhor do que pecar pela desatenção.

Uma segunda suposição que derivamos da primeira é a de que não devemos “corrigir” o autor durante a tradução. Se determinado estranhamento ou senso de inadequação é produzido no original, a princípio, a tradução deverá gerar um senso, se não igual, análogo, de estranhamento e inadequação. A ideia aqui é evitar um processo de crítica literária oculto dentro do processo de tradução que leve a um agravamento da sistemática da deformação, principalmente da clarificação, do enobrecimento e da racionalização.

A terceira suposição que norteará os nossos trabalhos será de que o sucesso será medido em um contínuo. Há infinitos graus possíveis de sucesso entre uma tradução hipoteticamente perfeita de um trecho e o ignorar completo de determinado aspecto estilístico ou vocabular. Na prática, queremos dizer com isto que, sempre que formos desafiados com um problema aparentemente impossível, tentaremos fazer um sacrifício parcial, deixaremos o abandono da forma pela sinonímia direta como último recurso.

Em questão de prosa é muito mais difícil estipular fórmulas e estruturas rígidas a serem seguidas. É tudo mais difuso, fluido. Isto é uma facilidade no sentido de que o tradutor está menos preso a características prontamente verificáveis e inflexíveis, a desvantagem é um horizonte aberto demais que pode vir a desnortear o tradutor. A ironia vem do fato de que a limitação serve como guia e, na ausência dela, a liberdade pode ser, de um lado, paralisante, do outro, uma neblina que oculta eventuais equívocos e o apagamento das características do original.

Sobre a prosa de *The Worm Ouroboros*, dizer que se trata de “prosa poética” é abstrato e genérico demais, e ainda que isto não resulte em uma listagem exaustiva, algumas características são mais evidentes e, por isso,

focaremos nossos comentários nelas. Apontaremos, desta forma, os usos que nos parecem mais importantes e mais destacados.

O primeiro recurso poético clássico que salta aos olhos é o uso constante e insistente que o autor faz da aliteração, aqui entendida a partir da definição articulada, no verbete escrito por Adams T. Cable, em *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, como:

A repetição do som de uma consoante inicial ou encontro consonantal em sílabas tônicas próximas o bastante umas das outras para o ouvido ser afetado. O termo às vezes é usado para a repetição da consoante inicial em sílabas átonas, (...), mas é possível argumentar que esta padronização menos direta não é da mesma classe da aliteração aumentada pela tônica.⁷³

Não faz sentido irmos uma a uma listando todas as aliterações da obra, mas, como exercício, vamos contar quantas aliterações temos no primeiro parágrafo. A regra é contar quantas aliterações temos dentro da definição acima com a exclusão de aliterações gramaticalmente inevitáveis, como “*he had*”.

É evidente que preservar todas elas nos locais onde aparecem é impossível, mas acreditamos que este exercício demonstre o quão importante é a aliteração enquanto recurso, e que algum esforço para incluir aliterações no texto traduzido é recomendado caso o objetivo seja a preservação parcial da forma deste texto. Às vezes fracassamos em preservar a aliteração por inteiro, como no caso de “*and begonias with blossoms big as saucers*” que traduzimos como “e begônias com bulbos do tamanho de pequenos pratos”, são três “bês” do original comparados a dois “bês” e dois “pês” da nossa versão.

Há um caso especial de aliteração que consideramos de preservação prioritária, que é a frase de efeito. Tomemos o exemplo a seguir: “*Somewhat he knoweth of art magical, yet useth not that art; for it sappeth the life and strength, nor is it held worthy that a Demon should put trust in that art, but rather in his own might and main.*” (EDDISON, 1922, p. 6) que nós traduzimos por “Algo sabe da arte mágica, mas não usa aquela arte; pois mina a vida e a força, e não se tem como digno que um demônio deva colocar sua confiança naquela arte, ao invés

⁷³ *The repetition of the *sound of an initial consonant or consonant cluster in stressed syllables close enough to each other for the ear to be affected. The term is sometimes also used for the repetition of an initial consonant in unstressed syllables, (...), but this less direct patterning is arguably not of the same class as stress-enhanced alliteration.* (CABLE, 2012, p. 40).

de em suas próprias mãos e músculos”. Não há uma relação de sinonímia entre “*might and main*” e “mãos e músculos”, mas uma relação geral de sentido, e nem é a nossa tradução a busca de uma frase de efeito pré-existente do nosso idioma, mas algo inventado para a ocasião com base na forma do original, de acordo com o que recomendou Berman (2013, p. 20 – 21).

Outra característica do livro é o uso de estruturas que referenciam clássicos, por exemplo, a linha de abertura “*There was a man named Lessingham dwelt in an old low house in Wasdale (...)*” (EDDISON, 1922, p. xi) que imediatamente nos remete à famosa abertura do *Hobbit*: “*In a hole in the ground there lived a hobbit.*” (TOLKIEN, 2008, p. 3). Na verdade, tanto Eddison quanto Tolkien estão usando uma fórmula típica das Sagas, vejamos um terceiro extrato, a abertura da *Saga de Njál* citada diretamente na “Indução”: “*There was a man named Mord whose surname was Fiddle; he was the son of Sigvat the Red, and he dwelt at the "Vale" in the Rangrivervales.*” (DASENT, 2006, loc. 805-806).

É muito difícil rastrear, numa análise frase a frase, a ocorrência de uma referência como a que apontamos acima, daí a importância da nossa suposição original de que as escolhas do autor foram de fato deliberadas, minimizando o risco de apagarmos por engano uma referência feita.

A última característica que mencionaremos é a descrição minuciosa de superfícies e aparências; é tudo visto de fora, e tudo é apreendido em sua riqueza de detalhes e natureza única. Isto é feito para tudo, grandes palácios reais, cardápios de jantares, salas de casas de campo, paisagens. Tomemos a descrição do jantar no capítulo VII em três versões, a original, a de Pareja e a nossa:

Now were borne round dishes of carp, pilchards, and lobsters, and thereafter store enow of meats: a fat kid roasted whole and garnished with peas on a spacious silver charger, kid pasties, plates of neats' tongues and sweetbreads, sucking rabbits injellies, hedgehogs baked in their skins, hogs' haslets, carbonadoes, chitterlings, and dormouse pies. (EDDISON, 1922, p. 84).

Después se hicieron pasar platos redondos de carpas, boquerones y langostas, y después una gran variedad de carnes: un grueso cabrito asado entero y com guarnición de guisantes sobre una ancha fuente de plata, empadillas de cabrito, platos de lenguas y mollejas de ternera,

menudillos de cerdo, carbonados, salchichas y empanadas de marmota. (PAREJA, 1992, p. 151)

Foram então servidos pratos de carpas, sardinhas, e lagostas, e dali em diante uma farta quantia de carnes: um gordo cabrito assado inteiro e guarnecido com ervilhas numa larga salva de prata, tortinhas de cabrito, bandejas de línguas de vaca e timo de vitela, coelhos de leite em conserva de geleia, porcos-espinho assados na própria pele, miúdos de porco, grelhados, tripas fervidas e torta de arganaz.

Trechos como este são duplamente difíceis de traduzir e os desafios são muitos. A especificidade por si só já é um obstáculo, seja para encontrar a tradução direta ou algum prato análogo na ausência dela. Somado a isto, temos uma lista longa de itens muito específicos, o que testa a concentração do tradutor e incentiva omissões. Ao comparar todas as três item a item percebemos que foi o caso com a versão espanhola do trecho, que omitiu “*sweetbreads*”, “*sucking rabbits injelly*” e “*hedgehogs baked in their skins*”, é difícil, neste caso, precisarmos exatamente o motivo da omissão, se os itens se perderam na longa listagem, ou se, na dificuldade de encontrar definições para os termos exóticos, o tradutor tenha se sentido inseguro e optado pela exclusão. Não é o caso de se discutir a adequação específica das traduções dos termos individualmente considerados, mas, ao contrário, definirmos a não redução deste tipo de lista e da especificidade dos itens listados como prioridade na busca de evitarmos as tendências deformadoras, principalmente, neste caso, o empobrecimento qualitativo e quantitativo.

5.10. DO ALONGAMENTO

De todas as tendências deformadoras listadas por Berman, esta é a que não poderíamos deixar de apontar por nome, uma vez que o estilo da prosa de Eddison, por suas características contrastadas aos usos contemporâneos naturais da sintaxe do português e línguas próximas, como o espanhol e o italiano, acaba fomentando este tipo de deformação.

O alongamento é um desdobramento natural e instrumento de predileção associado mais fortemente a outras duas tendências entre as treze: a racionalização e a clarificação, que aqui, juntas, são entendidas por uma alteração da organização das frases no processo de tradução de um idioma a

outro com o fim de tornar as informações presentes no trecho e suas inter-relações mais lineares e claras. Este trio, portanto, é essencialmente uma deformação de sintaxe criada, via de regra, mas não necessariamente, pela adição do pronome relativo “que”.

Temos abaixo três traduções do mesmo trecho:

THERE was a man named Lessingham dwelt in an old low house in Wasdale, (...) Thick woods were on every side without the garden, with a gap north-eastward opening on the desolate lake and the great fells beyond it: Gable⁷⁴ rearing his crag-bound head against the sky (...) (EDDISON, 1922, p. xi)

Había un hombre llamado Lessingham que vivía (...) Había bosques espesos a todos lados fuera del jardín, con un claro hacia el nordeste que daba al lago desolado y a los grandes fells que estaban tras él: el Gable, que dirigía al cielo su cabeza (...) (PAREJA, 1992, p. 53) (grifo nosso).

C'era un uomo chiamato Lessingham che abitava in una casetta a Wasdale, (...) c'erano dei fitti boschi con un varco che se apriva verso nord-est sul lago desolato e gli ampi pascoli al là di esso: il Gable sollevava la sua testa (...) (CICCHETTI, 1992, p. 49) (grifo nosso)

Havia um homem chamado Lessingham residente em uma velha casa baixa de Wastdale, (...) Densas florestas, rodeavam todo o jardim, com uma brecha a nordeste abrindo ao lago desolado e às grandes colinas mais além: o Gable empinava a sua cabeça escarpada contra o céu (...)

A versão italiana adiciona duas instâncias do pronome relativo onde não as havia; a espanhola as mesmas duas instâncias e duas mais, num total de quatro; a nossa tradução não fez essas adições. Verificamos, portanto, que é possível evitar este tipo de alongamento, e teremos isso como prioridade para os textos exemplificativos traduzidos no capítulo final.

5.11. DO TÍTULO DO ROMANCE

Deixamos a pergunta “como verter a frase ‘*The Worm Ouroboros*’ para o português?” como último item das reflexões gerais sobre problemas antecipados antes de começarmos o processo de tradução comentada que finalizará este trabalho, e, sobre isto, dividimos nossas considerações ao redor de dois

⁷⁴ “The Great Gable” é uma montanha localizada no Lake District, Reino Unido.

problemas autônomos: a necessidade de traduzir a palavra “*worm*”, e a necessidade de encontrar uma ortografia adequada para o termo “*Ouroboros*”.

“*Worm*” em si não gera muita controvérsia. Embora possa ser traduzida como “verme” ou “minhoca”, Eddison, dentro de sua estilística própria, está claramente usando a palavra no sentido mais arcaico e menos usual de “serpente”, “ser rastejante” ou “dragão”, o que está em sintonia com as representações gráficas do antigo símbolo, em que uma serpente morde o próprio rabo. Preferimos aqui “serpente” e não “dragão” porque o vocábulo “*dragon*” é utilizado para coisas outras que não o símbolo alquímico referido pelo título, como, por exemplo, no “Capítulo IV: A Conjuração na Torre de Ferro⁷⁵”, onde “*dragon*” é usado na descrição de uma das monstruosidades que Gorice usa para testar a resiliência do Senhor Gro (Eddison, 1922, p. 53).

Já “ouroboros” dispensa traduções por ser o nome próprio de um símbolo específico, mas que pode ser grafado de maneiras diferentes. Pareja o passa para o espanhol como “uróboros”, Cicchetti para o italiano como “ouroboros” sem alterações. O tradutor poderia ir em qualquer direção para o português, mas, como a grafia no grego é “ουροβορος” (com os acentos gráficos omitidos), manter “ouroboros” sem atualizações ortográficas preserva um senso de arcaísmo, de antiguidade, e soa como uma transliteração um para um, letra a letra.

Dito isso, sugerimos que o título seja traduzido para o português como “A Serpente Ouroboros”.

⁷⁵ *Chapter IV: Conjuring in the Iron Tower*

6. DAS TRADUÇÕES COMENTADAS

Cada um dos seguintes subcapítulos será dedicado à tradução comentada de um trecho versificado encontrado em *The Worm Ouroboros*, todos os trechos são citações de outros autores, sendo que um deles, retirado da *Saga de Njál* (originalmente escrita em nórdico antigo), foi retirado de uma tradução, no caso, feita por George Dasent.

Aqui estabeleceremos alguns critérios gerais que serão aplicados a todas as três traduções para o português.

Começaremos sempre com uma breve contextualização sobre a origem daquele excerto. Depois disso, passaremos por uma análise de suas características formais, como esquema de rima, métrica e afins. Seguiremos para o apontamento de aspectos que constituirão os “eixos” com os quais depois mediremos os sucessos e insucessos da tradução em preservar estes mesmos aspectos, ou seja, os eixos dentro dos quais mediremos a “distância” entre o original e a tradução. Escolheremos quais “eixos” serão prioritários, quais aspectos do original estamos mais dispostos a sacrificar e, por fim, faremos, quando possível, uma breve comparação com a tradução espanhola e italiana do mesmo trecho.

Para vários desses trechos haverá uma grande dificuldade de definirmos qual exatamente era o “declamar autêntico” do autor original e seu público, uma vez que estamos trabalhando com pedaços de poemas de períodos bem diferentes escritos em regiões com variantes linguísticas bem diferentes. Para simplificarmos este processo, sempre assumiremos o excerto como parte de *The Worm Ouroboros* e, portanto, dentro do horizonte linguístico da Inglaterra do começo do século XX. Com isto, estamos tentando preservar a razoabilidade de impormos as regras tradicionais de escansão do inglês.

Entendemos que há mais de uma forma de se ler um mesmo poema, e que vocalizações diferentes levam a acentuações e contagens silábicas diferentes. Isto é de especial relevância para traduzir do inglês, já que enquanto o português conta sílabas poéticas individualmente, o inglês trabalha

tradicionalmente com blocos chamados “pés”⁷⁶, havendo catálogos inteiros nomeando tipos diferentes de pés com base em acentuação e número de sílabas. É comum que a distribuição de tônicas termine mais importante para a escanção inglesa do que o número de sílabas propriamente, por isso, um termo como “*Iambic Pentameter*”, além de se referir a um padrão geral que pode conter variação interna, não se refere exatamente à mesma coisa que o nosso “Decassílabo”, muito embora, a princípio, também termine com dez sílabas poéticas por verso. Utilizaremos então dois critérios gerais para todos os trechos que analisaremos aqui. Eles serão os seguintes: tentaremos, tanto quanto possível, seguir a regra tradicional de escansão do inglês de que palavras monossilábicas lexicais são sílabas fortes, no caso, verbos não auxiliares, substantivos e adjetivos; e sempre que encontrarmos uma distribuição de sílabas gramaticais que preserve a regularidade das estrofes, seja na contagem das sílabas poéticas ou na distribuição das tônicas, daremos prioridade para essa distribuição.

6.1. THOMAS THE RHYMER

Neste capítulo, faremos uma tradução comentada da epígrafe de *The Worm Ouroboros*, que aparece entre os Agradecimentos e a “Indução” da edição de 1922, e é composta pelas seis primeiras estrofes da balada medieval *Thomas the Rhymer* em sua versão publicada por Sir Walter Scott, no século XIX, com algumas alterações, a mais notável sendo que, no terceiro verso da terceira estrofe, Eddison substituiu “*All hail, thou mighty Queen of Heaven!*” por “*Hail to thee, Mary*”⁷⁷, *Queen of Heaven!*”.

Como a balada em si nunca foi traduzida para o português, e não consta da tradução espanhola e italiana, que omitem a epígrafe completamente, não poderemos oferecer materiais paralelos para fins de contraste, e tentaremos nos

⁷⁶ Na *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, temos que o “pé”, ou “foot” é uma medida poética usada desde a antiguidade clássica e muito comum dentro do contexto da literatura inglesa, eles se compõem de duas ou mais sílabas, com a distribuição interna das tônicas sendo muito relevante. (CLARKE, 2012, p. 493-497)

⁷⁷ A associação direta da Rainha dos Céus com a esposa de Lessingham não é uma coincidência, ainda mais considerando o que já discutimos sobre a Maria de Heine, e mostra mais uma das sutis formas de correlacionar textos com as quais Eddison experimentava.

ater à série de passos sugerida pelo Prof. Paulo Henriques Britto nas traduções de poemas comentados em seus artigos. O primeiro dos quais é a contextualização e descrição do objeto a ser traduzido.

O poema em si narra as aventuras e peripécias de uma figura semilendária chamada Sir Thomas of Ercildoun, que teria nascido na Escócia do século XIII, ido ao País dos Elfos e retornado com poderes fantásticos, como o dom da profecia e da honestidade absoluta.

Nestas seis primeiras estrofes, que serão as únicas que iremos discutir, o protagonista encontra uma mulher de beleza sobrenatural e a confunde com a Virgem Maria, a Rainha do Céus. Ela nega prontamente a identidade atribuída e se apresenta como Rainha dos Elfos, indicando um jogo literário onde convivem aspectos folclóricos e noções religiosas. Esta Rainha feérica deixa a entender que não recusaria as investidas amorosas do jovem Thomas, mas que isso teria um preço, que o protagonista se mostra perfeitamente disposto a pagar, e o excerto encerra com um beijo sob a árvore mágica. Vejamos a seguir:

| | |
|--|---|
| <i>TRUE Thomas lay on Huntlie bank, A ferlie he spied wi his ee; And there he saw a Lady bright Come riding down by the Eildon Tree.</i> | Tomás Terso à colina estava, e com o olho espiou maravilhado Viu uma senhora que, brilhante, veio cavalgando pelo prado. |
| <i>Her skirt was o the grass-green silk, Her mantle o the velvet fyne, At ilka tett of her horse's mane Hung fifty siller bells and nine.</i> | Sua saia era seda cor de grama, Seu manto de veludos finos, das tranças muitas do cavalo pendiam de prata nove sinos. |
| <i>True Thomas he pulld aff his cap, And louted low down on his knee: "Hail to thee, Mary, Queen of Heaven! For thy peer on earth could never be."</i> | Tomás Terso tirou seu capuz. De joelhos, baixo se curvou. "Ave a ti, Maria, Rainha dos Céus! Que teu par a terra nunca achou." |

"O no, O no, Thomas," she says,
 "That name does not belong to me;
 I'm but the Queen of fair Elfland,
 That am hither come to visit thee.

"Harp and carp, Thomas," she says,
 "Harp and carp along wi me.
 And if ye dare to kiss my lips,
 Sure of your bodie I will be."

"Betide me weal, betide me woe,
 That weird shall never daunt me."
 Syne he has kissed her rosy lips,
 All underneath the Eildon Tree.

"Ah Não Tomás, ah não!" Disse ela
 "A mim não pertence este nome,
 Sou Rainha dos Elfos apenas,
 vim, pois de te ver eu tinha fome."

"Vamos harpear e cantar,
 harpear e cantar nós juntos,
 e se ousardes beijar meus lábios,
 serão meus os vossos assuntos."

"Seja na alegria ou na tristeza,
 Não me amedronta este sendeiro."
 Beijou-a forte então nos lábios,
 Tudo embaixo do Salgueiro.

Seguindo, portanto, o passo a passo ilustrado pelo artigo *Para uma Avaliação Mais Objetiva das Traduções de Poesias*, começaremos pela descrição dos aspectos mais marcantes da forma do poema.

Verificamos seis estrofes de quatro pés predominantemente iâmbicos com a maior parte dos pés composta por duas sílabas. Em um vocabulário mais ou menos correspondente ao lusófono, temos um padrão consistente intercalando sílabas átonas e tônicas com versos de sete, oito e nove sílabas, os versos de oito sílabas sendo os mais comuns e estruturando o poema.

Em alguns casos, como "*heaven*", a despeito do que poderiam ser leituras mais intuitivas em outros contextos, parece-nos mais adequado suprimir a última vogal, resultando em "*heav'n*", assim, impedimos que este verso destoe. Com isto em mente, os versos desviantes, os que não contam oito sílabas, são: o verso quarto da primeira estrofe, o verso quatro da terceira estrofe; o verso quatro da quarta estrofe, e os versos um e dois da quinta estrofe. Sílabas fortes encerram cada verso, apenas o verso três da quarta estrofe rompendo a regra⁷⁸, e, por fim, há um esquema de rima no formato ABCB.

⁷⁸ Com a observação de que "Elfland", por ser uma palavra composta, funcionalmente pode ser lida como duas palavras, cada uma com uma tônica.

Trata-se aqui de uma balada, uma variedade poética popular, caracterizada pela oralidade, pelo canto e pela narração. Há uma série de efeitos ligados à balada enquanto forma, e iremos fragmentá-la em três facetas de preservação prioritária: o esquema de rima, a fluidez narrativa e o senso de folclorismo, estes três aspectos enfatizando-se mutuamente.

O esquema de rima produz uma periodicidade e um encadeamento, uma espécie de ritmo em escala macro, com uma introdução, um desenvolvimento e uma conclusão estrofe a estrofe.

Por “fluidez narrativa” entendemos um efeito proposto, que é contar uma história. Ele possui, além do ritmo macro, um ritmo micro, verso a verso, que está intimamente associado tanto ao comprimento dos versos quanto à distribuição das tônicas.

O “senso de folclorismo” é a impressão gerada no leitor de que se trata de um objeto cultural popular, dotado de uma localidade, algo de autoria coletiva mais do que de articulação acadêmica. Este efeito está associado principalmente ao vocabulário, e se perderá se soar estrangeiro ou processado, no sentido de conter vocábulos fora do universo fonético do leitor, ou menções a eventos ou locais irreconhecíveis, ou que exija uma contextualização por meio de notas.

Estas são as considerações a partir das quais avaliaremos o sucesso da nossa proposta de tradução.

Começando nossa verificação pelos aspectos formais, vemos que conseguimos manter o tamanho dos versos sem grandes divergências entre a tradução e o original, isso desde que alguns recursos sejam usados na escansão. Nossa meta foi tornar o verso octossilábico dominante, com alguma tolerância para desvios de uma sílaba para mais ou para menos.

Na distribuição de tônicas não foi possível a criação de correspondências consistentes verso a verso, mas, como a escansão no português permite a fusão de vogais, pôde-se produzir um efeito geral análogo, de intercalação. Optamos, enfim, por “Tomás Terso”, de modo que seja possível preservar o encontro de sílabas tônicas em “*True Thomas*”.

Conseguimos manter o esquema de rima parcialmente e todas as estrofes têm uma rima entre o segundo e o quarto verso, mas não encontramos uma maneira de usar a mesma rima para todas as estrofes sem que isso implicasse em um sacrifício desproporcional de outros aspectos prioritários do poema.

De um ponto de vista fonético decidimos substituir todos os nomes próprios que tivessem sons estrangeiros ao português, trocando “*Eildon Tree*” por “Salgueiro”, e “*Huntlie bank*” por “colina” pura e simplesmente. Estas substituições tiveram como objetivo preservar o que chamamos acima de “senso de folclorismo” e “fluidez narrativa” no sentido de que, dessa forma, o leitor não seria forçado a improvisar pronúncias, nem a buscar contextualização em notas. Além disso, um som estrangeiro ao português por definição não irá encontrar, com ele, nenhuma rima possível, e “*Eildon Tree*” participava do esquema de rimas em duas estrofes.

Em termos de preservação semântica, o quarto verso da segunda estrofe é muito representativo da direção geral que buscamos seguir. No original, tínhamos “*Hung fifty siller bells and nine*” que vertemos por “pendiam de prata nove sinos”, o número de sinos, portanto, foi alterado. Aqui estamos trabalhando com os graus de generalidade e correspondência propostos pelo Prof. Paulo Henriques Britto. Idealmente, teríamos feito uma tradução exata, mas, não sendo esta possível, abstraímos a imagem poética: um “número específico” (cinquenta e nove) se tornou “um número ímpar maior do que um” (nove). É o mesmo raciocínio utilizado na substituição do parágrafo anterior, uma árvore específica dotada de um nome próprio se tornou um tipo de árvore reconhecível. E, por fim, também o mesmo raciocínio foi utilizado para substituir “*Mary, Queen of Heaven*” por “Maria, Rainha dos Céus”, ambos sendo títulos culturalmente enraizados da mesma figura, optamos pelo que melhor servisse ao metro e à rima.

Neste caso específico, optamos por uma tradução que preservasse a relação entre “Maria” e o “Casal Divino”⁷⁹. Caso estivéssemos traduzindo a balada “*Thomas the Rhymer*” e não “a Epígrafe de *The Worm Ouroboros*” talvez tivéssemos considerado uma alternativa como “Um ave a ti Maria, Mãe de Deus”,

⁷⁹ Referências ao Casal Divino estão espalhadas pelo *The Worm Ouroboros*, *Mistress of Mistresses* e *A Fish Dinner in Memison*, e esta metafísica é explicada em detalhes pelo autor em uma carta escrita a George Rostrevor Hamilton em 1940 de título “A Letter of Introduction”.

mas, no caso com o qual estamos trabalhando, não parece uma solução adequada.

Enfim, e como já dissemos, a epígrafe tendo sido omitida na tradução espanhola e italiana, e como a balada de Walter Scott ainda não foi traduzida para o português, não tivemos como comparar nossa proposta com a de outros autores.

6.2. THE STORY OF BURNT NJÁL

O trecho que discutiremos aqui é a parte em verso da citação feita por Eddison em *The Worm Ouroboros* na “Indução”, e para discuti-la é interessante detalharmos primeiro o contexto geral e o contexto específico. Sabendo mais sobre o que está acontecendo na “Indução”, entenderemos melhor o extrato e, entendendo melhor o extrato, entenderemos melhor o que está versificado dentro dele.

Na “Indução” somos introduzidos a uma paisagem rural montanhosa do norte da Inglaterra, vemos uma casa de campo, as montanhas, o lago; é tudo muito idílico, estético. Esta casa, nos é dito, pertence a um marido e sua esposa, Lessingham e Mary. Ela abre a primeira interação entre os dois sugerindo continuar com o que parece ser uma atividade habitual do casal, lerem juntos, neste caso, a *Saga de Njál*.

Mary pega o livro e continua a leitura. Acompanhamos um homem ao ar livre saindo de um local não nomeado indo em direção a outro. Ele vê uma cena marcante, possivelmente sobrenatural, de um sujeito passando a cavalo com uma tocha e a lançando em direção ao leste, produzindo um grande clarão. O cavaleiro misterioso se embrenha no fogo e desaparece, o observador não nomeado volta à sua casa, ele espera um tanto e conta a visão ao seu pai, que, por sua vez, sugere que ele a conte ao filho de um tal Hjalti Skeggi. Disso temos uma interpretação sucinta daquela visão e a citação é encerrada, voltamos a Lessingham e Mary. Dentro desta citação, o cavaleiro misterioso com a tocha declama uma canção enquanto cavalga em frente ao observador. O trecho

inteiro estará no último capítulo, mas, aqui, comentaremos a tradução desta canção, e isto porque ela, ao contrário do resto do extrato, está versificada.

Este texto que Mary lê é o capítulo CXXIV, “*Of Portents*”, da tradução de George Dasent da *Saga de Njál*⁸⁰, que foi publicada sob o título *The Story of Burnt Njál* em 1861.

A saga foi escrita provavelmente no século XIII, e os eventos narrados são da virada do primeiro para o segundo milênio. Ela é tida como o ápice da tradição que representa, além de um de seus exemplos mais tardios. A história segue as idas e vindas do protagonista, Njáll Þorgeirsson⁸¹, um jurista sábio que se vê envolvido em uma série de feudos e querelas, e termina por ser queimado vivo em sua casa junto com a sua família como resultado de uma espiral de violência que fracassou em evitar, daí o título: *Brennu-Njáls Saga*, ou a *Saga de Njál, o Queimado*.

A seguir temos a canção em verso, assim como nossa proposta de tradução:

| | |
|--|----------------------------------|
| <i>Here I ride swift steed.</i> | Troto ríspido rápido, |
| <i>His flank flecked with rime.</i> | Fronte frio de geadas, |
| <i>Rain from his mane drips.</i> | A crina goteja, |
| <i>Horse mighty for harm;</i> | O cavalo é cruel; |
| <i>Flames flare at each end.</i> | O fogo flameja, |
| <i>Gall glows in the midst.</i> | Brilha a audácia amarga, |
| <i>So fares it with Flosi's reds</i> | Assim fluem os juízos de Flosi |
| <i>As this flaming brand flies;</i> | Tais como ferro e fogo; |
| <i>And so fares it with Flosi's reds</i> | E assim fluem os juízos de Flosi |
| <i>As this flaming brand flies.</i> | Tais como ferro e fogo. |

⁸⁰ O nome é por vezes grafado com apenas um “l”. Seguimos a ortografia de George Dasent e de *The Worm Ouroboros* para o título da saga, usando o “l” dobrado apenas no caso do protagonista estar sendo nomeado diretamente.

⁸¹ O som de “þ” não existe no português e, neste caso, é pronunciado como uma fricativa dental surda, algo como “Thorgeirsson”, caso fossemos converter a palavra para uma lógica anglófona contemporânea.

Percebemos quase imediatamente que se trata de um poema bastante atípico e acreditamos que isto se deva às suas características formais, passaremos por elas uma a uma.

Via de regra, palavras não lexicais monossilábicas são consideradas “fracas” e as lexicais “fortes”, mas isto é mais uma tendência geral da língua inglesa do que uma “regra” propriamente dita. No fim, o que importa é a verbalização real do poema, que, às vezes, incentiva uma ênfase em palavras que não seriam enfatizadas em outras composições.

Escolhemos organizar este poema usando uma estrutura de verso aliterativo, com pares de versos curtos formando trechos mais longos demarcados internamente por uma pausa forte, ou uma *caesura*, com o senso de unidade e ritmo dos versos curtos sendo produzido pelo uso consistente de aliterações. Assim, temos então uma abundância delas, presentes em quase todos os versos menos o terceiro, e uma ausência quase total de rimas, a exceção sendo justamente uma rima interna no terceiro verso. O efeito produzido é de arcaização e germanização, o que faz todo o sentido para o texto produzido, para o autor e para a sensibilidade inglesa da época, que caminhava lentamente para o modernismo que viria na geração seguinte, e para um resgate de materiais literários alternativos fora do cânone classicista. George Dasent dentro da Inglaterra, inclusive, fora um dos precursores deste interesse pelo passado germânico da Europa, interesse que influenciaria profundamente a geração seguinte de escritores, composta por autores como Tolkien e Eddison.

Sobre a distribuição das tônicas, verificamos que alguns versos, como o nono, têm mais átonas intercaladas; outros, como o quinto, entoam quase que palavra a palavra, as sílabas bem destacadas. Este arranjo termina produzindo uma sensação de algo marcial, de tambor, de marcha, uma martelada de cada vez.

Temos então o comprimento dos versos, alguns curtos mesmo para os parâmetros da língua inglesa: são seis versos de cinco sílabas cada, seguidos por um de sete, um de seis, um de oito e o último novamente com seis. É produzido com isso um ar lacônico, oracular e de imagens visualmente

marcantes. Isto, junto com a acentuação, aprofunda a ideia de ameaça e mal auspício.

Nossos desafios aqui são muitos: lidar com a tendência geral de que a tradução do inglês para o português aumenta a contagem silábica; lidar com o corolário de que o vocabulário monossilábico inglês é maior do que o nosso; lidar com as consequências de tentar produzir repetições de sons consonantais no começo de palavras onde a sílaba tônica é justamente a primeira; lidar com a dificuldade de imitar uma acentuação onde temos sílabas tônicas seguidas; e, por fim, lidar com uma história completamente distinta onde não temos um passado germânico para romantizar, nem uma base linguística germânica.

Um poema brasileiro que partilha de algumas dessas características de tom e forma e que, por isso, pode servir de inspiração para projetos de tradução defrontados com obstáculos parecidos é o *Canto do Guerreiro*, de Gonçalves Dias. Nele, podemos ver o uso de frases declarativas seguidas, versos de cinco sílabas, a imagética do guerreiro e um eu-lírico bastante concretizado que canta.

Ao colocarmos a preservação das aliterações, a aspereza das sílabas tônicas seguidas e o tamanho dos versos como parâmetros nos encurralamos em um dilema: um verso de cinco sílabas é muito curto e ainda que exista toda uma tradição de uso da redondilha menor, como vimos acima, é pouca margem de flexibilidade para acomodar o resto.

Vimos dois caminhos possíveis: a priorização das regras aliterativas, tentando manter a tônica na sílaba que produz a aliteração; ou, por outro lado, distribuir as perdas mais homoganeamente entre os diversos aspectos do poema. Acreditamos ter tido mais sucesso com a versão acima, que dos dois caminhos foi pelo segundo.

Conseguimos produzir aliterações em todos os versos onde o original as tinha. Nossas aliterações em alguns desses versos são de qualidade questionável, no verso cinco temos um som consonantal puro e um encontro consonantal na segunda palavra da aliteração, possivelmente impossibilitando classificá-la como tal, mas sentimos ser um recurso válido por conta do original

também tê-lo usado⁸². “Audácia amarga” seria mais propriamente classificada como uma assonância, mas, nos primórdios da literatura germânica (SEICHIL. 2014. P. 11.), se tinha como possível aliterar entre vogais. Isto dito, a aliteração “o fogo flameja” padece de um vício que já discutimos: uma das sílabas que compõe a aliteração não é tônica, e o impacto auditivo diminui proporcionalmente.

Não conseguimos produzir uma rima interna entre “*rain*” e “*mane*”, mas a extraímos para uma rima entre o terceiro verso e o quinto, produzindo uma certa compensação.

Em termos de tamanho dos versos, assim como na tradução do poema anterior, conseguimos manter a divergência em no máximo uma sílaba, neste caso, sempre para mais; e pudemos também manter alguma paridade entre as imagens poéticas, desde que subindo o grau de abstração.

Para exemplificar nossa omissão sistemática como recurso de enquadramento métrico, por exemplo, em “*Here I ride swift steed*”, não é possível, no inglês, a redução de sílabas usando outro vocábulo no lugar de “*I*”, que já é monossilábico, e nem é possível a sua supressão, o que deixaria a oração sem sujeito. No caso do português, no entanto, o sujeito oculto não é inviável neste contexto, então o “*I*” foi omitido. Alterações diretamente feitas com esse intuito foram: “*I*”, “*steed*”, “*his*”, “*at each end*” e “*in the midst*”. No caso de “cavalo cruel”, “cruel” engloba todo o “ser poderoso ou capaz para o mal”, que é a ideia da fonte, e isso é uma sintetização bastante extensa. Igualmente, na impossibilidade de falar de maneira expressa em “dardos flamejantes” e “tochas” sendo arremessados, fizemos a abstração para a figura menos específica de “ferro e fogo”, o movimento estando implícito no verso anterior, o que se pode ver nos dois versos em conjunto: “assim fluem os conselhos de Flosi, tais como ferro e fogo”. A compensação desses sacrifícios foi a preservação da aliteração, deformando o sentido sem sacrificá-lo completamente.

O par “*gall glows*” merece atenção especial. Optamos por explorar a polissemia de “*gall*”, que pode significar tanto a “bílis estomacal”, ou um “líquido

⁸² Entre “Fares” e “Flosi”.

muito amargo”, quanto “temeridade”, “imprudência”, com o objetivo de, naquelas mesmas regras aliterativas, gerar um efeito similar. Ambas as palavras, “audácia” e “amarga”, são paroxítonas de três sílabas onde a vogal tônica é o “a”, isso tudo combinado agrega para a produção de um efeito sonoro.

Então, vários vocábulos do original foram omitidos, alguns afetando substancialmente o conteúdo semântico, especialmente na construção do sentido de posição. Isto suscita um questionamento interessante, já que, embora não explicitamente descrita nas treze tendências deformadoras presentes no *Albergue do Longínquo*, pode ser arguido que a dependência do contexto para a omissão de termos seja uma espécie de versão negativa do alongamento, mas não por isso atenuada, uma vez que ela também causa a destruição dos ritmos, dos sistematismos e das redes de significantes subjacente.

Uma comparação com a tradução espanhola e italiana destaca bem os impactos muito diversos que resultam de pontos de partida teóricos e metas muito diferentes. Tomemos ambas uma a uma:

*Aquí cabalgo un corcel veloz,
Sus ijares salpicados de escarcha,
Le gotea la lluvia de las crines,
Caballo poderoso para el daño;
Le relucen las llamas a cada lado,
Le brilla la hiel en el medio,
Así es con los planes de Flosi
Como vuela esta antorcha ardiente;
Y así es con los planes de Flosi
Como vuela esta antorcha ardiente.*

E:

*Sono in groppa ad un veloce destriero,
Il suo fianco è chiazzato di brina
La criniera grondante di pioggia.
Imponente Cavallo da guerra,
La fiamme divampano ai lati, ed*

*Il fiele guizza nel mezzo.
 Va così con gli auspici di Flosi
 Mentre questa fiaccola vola;
 Va così con gli auspici di Flosi
 Mentre questa fiaccola vola.*

De fato, sobre metas e princípios, percebemos um contraste grande com a nossa proposta. Passemos pelos tradicionais aspectos de forma um a um utilizando critérios de escansão espanhola, ou seja, acrescentando ou retirando sílabas com base na posição da tônica da última palavra do verso (CAPARRÓS, 2014, p. 60). Com estes critérios, a versão de Pareja (PAREJA, 1992, p. 54) conta versos de dez, onze, dez, onze, doze, e, os remanescentes, nove sílabas cada, nenhuma das aliterações foi preservada. Isto é quase o dobro em alguns versos e mais do que o dobro em outros.

A tradução italiana (CICCHETTI, 1992, p. 50) divide muitas das mesmas características. Utilizando critérios de escansão italianos (BELTRAMI, 2011, p. 23-24) e supondo elisões em todos os encontros vocálicos, os versos são irregulares⁸³ e têm entre oito e onze sílabas, os mais frequentes contando dez cada. Novamente, são versos muito maiores do que o original.

Quanto à semântica, não nos parece que este acréscimo de tamanho tenha garantido parâmetros mais rígidos de equivalência em oposição aos nossos mais brandos de correspondência. “*Imponente Cavallo da guerra*”, por exemplo, não está mais próximo de “*Horse Mighty for Harm*” do que “O cavalo é cruel”. Há também outras modificações em termos de “letra” no sentido bermaniano, como a remoção da conjunção “*and*” do verso nove e o acréscimo da conjunção “*ed*” no verso cinco, que não se compensam mutuamente.

A tradução espanhola e a italiana produziram resultados muito mais próximos entre si do que qualquer uma das duas e a nossa, sugerindo que uma clara diferença de critérios e objetivos na elaboração dos três extratos se materializa em diferenças concretas no uso de recursos poéticos como metrificação, rimas, aliterações e afins.

⁸³ Eles têm, respectivamente: onze, dez, dez, dez, nove, oito, dez, nove, dez, e nove sílabas.

6.3. THE LAMENT FOR THE MAKARIS

O poema que analisaremos a seguir se encontra no terceiro capítulo de *The Worm Ouroboros*, “The Red Foliot”, (EDDISON, 1922, p. 31-32) e exemplifica o ápice de todos os desafios tradutórios que foram discutidos individualmente até aqui, e, por isso mesmo, será um bom teste de todas as soluções propostas, além de uma excelente oportunidade para compararmos o resultado final da nossa tradução com o de outras que estejam seguindo bases teóricas e abordagens distintas.

Estas são quatro⁸⁴ das vinte e cinco estrofes do *Lament for the Makaris*, poema fúnebre escrito por William Dunbar, um *Makar*⁸⁵ escocês que viveu durante a virada do século XV para o XVI.

Dentro do romance, uma vez que os demônios deixam o salão dos foliotes e se retiram para as suas tendas, o Foliote Vermelho declama o poema para sua corte e para os aristocratas do País dos Bruxos em honra ao falecido Rei Gorice XI, morto em sua disputa corpo a corpo com Goldry Bluzsco. O clima, portanto, é de solenidade máxima em um banquete real.

O autor decidiu anglicizar e modernizar apenas parcialmente o vocabulário e a ortografia das estrofes citadas, mas as variações dialetais e históricas dificultam propor uma forma definitiva de se vocalizar o poema. Dado o comprimento do original e o caráter exemplificativo deste experimento, reproduzimos aqui apenas o suficiente para que a metodologia fique clara, e para que a comparação com as outras duas versões não se desfoque por conta do ruído gerado por várias camadas de fatores e pela quantidade de versos. Esta é a versão que pôde distribuir os sacrifícios tradutórios e as respectivas deformações da maneira mais equilibrada que pudemos encontrar, propomos que as estrofes a seguir sejam lidas, de modo geral, como um tetrâmetro iâmbico:

⁸⁴ *The Worm Ouroboros* inclui onze.

⁸⁵ Poeta (ROSS, 2014, p. 76), ou espécie de literato da corte.

| | |
|--|--|
| <i>I that in heill was and gladness</i> | Eu que em sorte estava e alegria |
| <i>Am trublit now with great sickness</i> | Tribulado estou de avaria |
| <i>And feblit with infirmitie:</i> | E fraco de enfermidade; e |
| <i>Timor Mortis conturbat me.</i> | <i>Timor mortis conturbat me</i> |
| | |
| <i>Our plesance here is all vain glory.</i> | Nossos prazeres são vã glória |
| <i>This fals world is but transitory.</i> | Esta terra caída e transitória |
| <i>The flesh is bruckle, the Feynd is slee:</i> | O Infausto é forte, a carne é fraca; e |
| <i>Timor Mortis conturbat me.</i> | <i>Timor mortis conturbat me</i> |
| | |
| <i>The state of man does change and vary.</i> | A vida do homem muda e esquiva |
| <i>Now sound, now sick, now blyth, now sary.</i> | Ora áurea, ora atroz, baixa, altiva |
| <i>Now dansand mirry, now like to die:</i> | Dançante alegre enfim defunta; e |
| <i>Timor Mortis conturbat me.</i> | <i>Timor mortis conturbat me</i> |
| | |
| <i>No state in Erd here standis sicker;</i> | Cá nenhum estado está isento |
| <i>As with the wynd wavis the wicker.</i> | Voando vai o vime com o vento |
| <i>So wannis this world's vanitie:</i> | Assim vai do mundo a vaidade; e |
| <i>Timor Mortis conturbat me.</i> | <i>Timor mortis conturbat me</i> |

Os desafios tradutórios são muitos, mas já lidamos com eles em separado. Temos aqui: um padrão ortográfico que difere do utilizado no resto do romance tanto enquanto variante regional quanto histórica; um poema longo⁸⁶, onze estrofes, quarenta e quatro versos se incluirmos as repetições do refrão; a repetição de um verso em outro idioma, estrangeirismos; um esquema de rima em AABB CCBB (...); aliterações ocasionais; número e tipo variável de pés (em termos lusófonos, entre oito e nove sílabas, tendencialmente oscilando entre tônicas e átonas); e, enfim, o refrão em latim como parte do esquema de rimas.

Pudemos respeitar a faixa que havíamos estipulado para o tamanho dos versos, nunca menos de oito sílabas, nunca mais de dez. Manter a rima da primeira metade de cada estrofe não ofereceu grandes desafios, uma vez que a rima variava de estrofe a estrofe, abrindo uma grande margem para trabalharmos.

⁸⁶ O mais longo de *The Worm Ouroboros*, na verdade.

A rima da segunda metade, por outro lado, tem as características opostas, sendo extremamente difícil de replicar por ser um mesmo som de novo e de novo. Além disso, a rima do refrão está na palavra “*me*” que, por ser monossilábica, força uma rima com a última tônica do terceiro verso, nos deixando, em condições normais, apenas palavras oxítonas e outras monossílabas como opção.

Pensamos em duas alternativas para preservar a rima do refrão. A primeira é quebrar uma palavra na sua sílaba tônica, técnica tradicional conhecida como “*versos de cabo roto*”, usada, por exemplo, no poema *Urganda La Desconocida*⁸⁷. Os problemas são vários e terminaram por nos dissuadir de seu uso. O primeiro sendo que costuma ser uma técnica utilizada em poemas satíricos, que têm o tom oposto ao que queremos emular; o segundo problema é a chance grande de o leitor ter o ritmo da sua leitura afetado por conta da necessidade de ponderar leituras paralelas possíveis de uma palavra pela metade. Nossa segunda alternativa, e a que de fato aplicamos ao exemplo, é o acréscimo da conjunção “e” antecedida de uma pausa forte representada por um ponto e vírgula, a rima portanto, sendo entre “e” e “*me*”. No fim, é um recurso pouco usual, que transforma o “e” em uma espécie de “*caesura vocalizada*” entre versos. A vantagem relativa é enfatizar o quarto verso de cada estrofe, além de, como dissemos, preservar o esquema de rimas.

Quanto ao problema da variante e da ortografia, optamos por não utilizar um recurso análogo ao que propusemos para os documentos lidos por personagens. Não acreditamos que o uso de uma ortografia artificialmente arcaizada supra as nossas necessidades neste caso, porque a variância regional não é o mesmo que a variância histórica. Não queremos escapar de tornar o texto homogêneo de um lado, entre narrador e documentos lidos, para torná-lo homogêneo de outro, entre a declamação do *Lamento* e os documentos lidos, apagando as barreiras entre o pseudo-ínglês medieval e o *Scots*, e qual língua neolatina ou dialeto do português corresponderia ao *Scots* seria toda uma discussão em si mesma que preferimos manter em aberto aceitando, por ora,

⁸⁷ *Don Quijote* (CERVANTES, 2004, p. 21)

um agravamento da homogeneização (BERMAN, 2013, p. 77) e da destruição das redes de linguagens vernaculares (BERMAN, 2013, p. 81-82).

Passamos assim para o contraste entre as versões, primeiro a espanhola (Pareja, 1992, p. 91-92):

*Yo que estaba em salud y alegria,
Estoy ahora enfermo com grande dolor
Y débil y doliente:
Timor mortis conturbat me.*

*Nuestros placeres aqui son gloria vana.
Este mundo falso no es sino pasajero.
La carne es débil, el enemigo es astuto:
Timor mortis conturbat me.*

*El estado del hombre cambia y varía.
Ahora sano, ahora enfermo, ahora alegre, ahora triste,
Ahora baila feliz, ahora va a morir:
Timor mortis conturbat me.*

*Ningún Estado de este mundo está seguro;
Como la luz de la vela que tiembla al viento,
Así son frágiles las vanidades del mundo:
Timor mortis conturbat me.*

Depois a italiana (CICCHETTI, 1992, p. 81):

*Io che ero allegro e contento
Sono in preda ad un gran turbamento
E la debolezza infiacchisce me:
Timor mortis conturbat me*

*Il nostro Giardino è solo vanagloria,
Questa falsa realtà è transitória,
La carne è fragile, l'Apparenza vaga:
Timor mortis conturbat me*

*Dell'uomo si modifica e varia lo stato
 Ora lieto, ora triste, ora sano, ora malato,
 Ora è quase felice, ora há la morte com sé:
 Timor mortis conturbat me*

*Nel mondo nessuna condizione è piu dolorosa;
 Come il ramo scosso dal vento senza posa
 La vanità si dissolve e non c'è;
 Timor mortis conturbat me*

Muitos dos apontamentos são semelhantes aos das comparações anteriores, o tamanho dos versos não reflete nenhum padrão ancorado no original, “*Nuestros placeres aqui son gloria vana*” por exemplo, tem doze sílabas, “*Y débil y doliente*” sete; “*Nel mondo nessuna condizione è piu dolorosa*” tem quinze sílabas, o dobro praticamente do verso de Dunbar atualizado por Eddison.

Em contrapartida, vemos algumas preocupações formais. A tradução de Cicchetti mantém algumas rimas, tanto a variável da primeira metade de cada estrofe quanto a fixa da segunda, mas isto é esporádico, e flexibilizado quando o custo semântico parece alto ainda que, como no caso da *Saga de Njál*, e mesmo dentro de um paradigma mais rígido de tradução “sentido a sentido” e de uma separação clara entre “significante” e “significado”, “conteúdo” e “forma”, há escolhas que não parecem ter ganho nada ao abrandar a métrica.

7. DOS CAPÍTULOS TRADUZIDOS

Para propiciarmos tanto uma leitura fluída quanto um cotejo detalhado, primeiro incluímos o texto integral da tradução dos dois primeiros capítulos de *The Worm Ouroboros* e, a seguir, estes mesmos dois capítulos organizados em duas colunas, o original em inglês à esquerda, nossa tradução à direita. Fizemos o pareamento parágrafo a parágrafo e, sempre que fomos obrigados a separar um parágrafo em mais de uma página, indicamos o ponto onde o parágrafo foi rompido com dois “—”.

7.1. A INDUÇÃO

Havia um homem chamado Lessingham residente em uma velha casa baixa de Wastdale, posta em um velho jardim cinzento onde floresciam teixos que haviam visto vikings em Copeland nos seus tempos de sementes. Lírios e rosas e delfínios floresciam nas fronteiras, e begônias com bulbos do tamanho de pequenos pratos, vermelhas e brancas e rosadas e cor-de-limão, nos canteiros em frente à varanda. Rosas-trepadeiras, madressilvas, clematis, e capuchinhas subiam parede acima. Densas florestas emolduravam o jardim, com uma brecha a nordeste abrindo ao lago desolado e às grandes montanhas mais além: o Gable empinava a sua cabeça escarpada contra o céu por detrás da silhueta reta das pedreiras.

Longas sombras passavam cruzando a quadra de tênis. O ar estava dourado. Pombas murmuravam nas árvores; dois tentilhões brincavam sobre o poste da rede mais próximo; uma pastorinha seguia pelo caminho. Uma janela à francesa estava aberta para o jardim, mostrando sombriamente uma sala de jantar revestida de velhos carvalhos, sua mesa jacobina brilhante com flores e prata e cristais lapidados e pratos Wedgwood cheios de frutas: ameixas, peras e moscatéis verdes. Lessingham descansava numa cadeira de rede observando, através da fumaça azul de um charuto pós-jantar, a luz cálida sobre as rosas Gloire de Dijon acumuladas ao redor da janela do quarto acima. Ele tinha as mãos dela nas suas. Essa era a casa deles.

“Vamos terminar aquele capítulo do *Njá!*?” ela disse.

Ela tomou o pesado volume com sua capa verde desbotada, e leu:

“Ele saiu na noite do dia do Senhor, quando nove semanas ainda faltavam para o inverno; ouviu um grande estampido, de modo que pensou estarem o céu e a terra tremendo ambos. Então olhou na direção oeste, e pensou lá ter visto um anel de tom ardente e dentro do anel um homem em um cavalo cinza. Passou rapidamente por ele, e cavalgou rápido. E tinha uma tocha flamejante na mão, e cavalgou tão perto dele que pôde vê-lo nitidamente. Era negro como o piche, e cantou esta música com uma voz poderosa—

Troto ríspido rápido,
 Frente frio de geada,
 A crina goteja,
 O cavalo é cruel;
 O fogo flameja,
 Brilha a audácia amarga,
 Assim fluem os juízos de Flosi
 Tais como ferro e fogo;
 E assim fluem os juízos de Flosi
 Tais como ferro e fogo.

“Então pensou que ele propeliu a tocha para o leste em direção às montanhas de frente a ele, e tal foi o brilho de fogo saltando para encontrá-la que não pôde ver as montanhas dado o brilho. Era como se aquele homem cavalgasse ao leste entre as chamas desaparecendo ali.

“Depois daquilo foi para sua cama, e esteve inerte por um longo tempo, mas finalmente veio a si. Manteve em mente tudo o que havia acontecido, e contou ao seu pai, mas esse lhe prescreveu que o contasse para o filho de Hjalti Skeggi. Assim foi e contou a Hjalti, mas ele disse ter visto a ‘Cavalgada do Lobo, e que esta vem sempre antes de grandes novas.’”

Estiveram um tanto em silêncio; então Lessingham disse subitamente. “Você se importa se dormíssemos na ala leste hoje à noite?”

“Onde, no Quarto de Lótus?”

“Sim.”

“Estou preguiçosa demais hoje, meu amor,” ela respondeu.

“Se importa se eu for sozinho, então? Estarei de volta para o desjejum. Prefiro minha senhora comigo; ainda assim, podemos ir de novo quando a próxima lua minguar. Minha querida não está com medo, está?”

“Não!” Ela disse, rindo. Mas os olhos estavam abertos demais. Seus dedos brincavam com a corrente do relógio dele. “Eu preferiria,” disse ela naquele momento. “que você fosse mais tarde e me levasse. Tudo isso é estranho ainda: a Casa e o resto; e eu a amo tanto. E de qualquer modo, é um longo caminho e também muitos anos, às vezes, no Quarto de Lótus, muito embora esteja tudo terminado na manhã seguinte. Preferiria que fossemos juntos. Se algo acontecesse então, bem, estaríamos ambos terminados, e não importaria tanto, importaria?”

“Ambos o quê?” disse Lessingham. “Temo que a sua linguagem esteja deixando a desejar.”

“Bem, aprendi com você!” disse ela, e os dois riram.

Eles se sentaram lá até que as sombras se arrastaram em cima do gramado e sobre as árvores, e as altas rochas das encostas das montanhas além queimavam vermelhas nos raios da tarde. Ele disse: “Se quiser passear um pouco pela encosta das colinas, Mercúrio estará visível essa noite. É possível que consigamos um vislumbre dele logo após o pôr-do-sol.”

Um pouco mais tarde, de pé na encosta sob os morcegos rasantes, observaram o ofuscado planeta que enfim apareceu a oeste entre o crepúsculo e a escuridão.

Ele disse, “É como se Mercúrio tivesse sua mão sobre mim hoje, Mary. Não vale a pena eu tentar dormir hoje a não ser no Quarto de Lótus.”

O braço dela apertou nos dele. — “Mercúrio?” ela disse. É outro mundo. É longe demais.”

Mas ele riu e disse, “Nada é longe demais.”

Eles voltaram no aprofundar das sombras. Enquanto estavam no escuro do arqueado portão levando da encosta aberta jardim adentro, as suaves notas claras de uma espineta soaram a partir da casa. Ela levantou um dedo. “Atenção,” disse. “Sua filha tocando *Les Barricades*.”

Estiveram ali ouvindo. “Ela adora,” ele sussurrou. “estou feliz por a termos ensinado a tocar” Então sussurrou novamente. “*Les Barricades Mystérieuses*. O que inspirou Couperin com tal nome encantado? E só você e eu sabemos o que realmente significa. *Les Barricades Mystérieuses*.”

Naquela noite Lessingham se deitou sozinho no Quarto de Lótus. Seus caixilhos abriam para o leste sobre as florestas adormecidas e os descobertos barrancos adormecidos de Illgill Head. Ele dormiu suave e profundamente; pois aquela era a Casa da Pós-Meridiana, e a Casa da Paz.

No profundo e morto tempo da noite, quando a lua minguante espreitava sobre a encosta da montanha, ele acordou subitamente. Os raios prateados incidiam através da janela aberta numa forma empoleirada ao pé da cama: um pequeno pássaro, negro, cabeça redonda, bico curto, com longas asas afiadas, e olhos como duas brilhantes estrelas. Ele falou, dizendo, “o Tempo é.”

Então Lessingham levantou e se agasalhou com uma grande manta que estava numa cadeira perto da cama. Ele disse, “Eu estou pronto, minha pequena merleta.” Pois aquela era a Casa dos Desejos do Coração.

Seguramente os olhos da merleta encheram todo o quarto com luz de estrelas. Era um quarto velho com vários lótus gravados nos painéis e na cama e nas cadeiras e vigas; e no glamour as flores gravadas oscilavam como lírios-d’água numa corrente preguiçosa. Ele foi até a janela, e a pequena merleta sentou-se em seu ombro. Uma carruagem colorida como o aro ao redor da Lua

esperava à janela, pousada no ar, atrelada a uma estranha montaria. Um cavalo parecia, mas alado como uma águia, e suas patas dianteiras empenadas e armadas com garras de águia no lugar de cascos. Ele entrou na carruagem, e aquela pequena merleta pousou no seu joelho.

Com um alarido de asas o corcel selvagem saltou em direção ao céu. A noite ao redor deles era como o tumulto de bolhas ao redor dos ouvidos de um mergulhador mergulhando numa piscina funda sob uma lisa rocha íngreme nas cataratas de uma montanha. O tempo foi engolido em velocidade. O mundo girou; e foi apenas como o tempo entre dois suspiros profundos até que aquele estranho corcel abrisse largas as suas asas de arco-íris e se inclinasse noite abaixo sobre uma grande ilha que descansava num mar adormecido, com ilhas menores ao redor: um país de montanhas rochosas e colinas pastoris e muitas águas, tudo cintilante sob o luar.

Eles aterrissaram dentro de um portão coroado com leões áureos. Lessingham desceu da carruagem, e a pequena merleta negra circulou ao redor de sua cabeça, mostrando-lhe uma avenida de teixos saindo dos portões. Tal como num sonho, ele a seguiu.

7.2. CAPÍTULO I: O CASTELO DO SENHOR JUSS

Das raridades que estavam no imponente salão de audiência, belas e adoráveis de contemplar, e das qualidades e condições dos senhores do País dos Demônios: e da comitiva enviada pelo Rei Gorice XI., e da respectiva resposta.

As estrelas do leste empalideciam frente à alvorada enquanto Lessingham acompanhava seu guia pelo gramado entre as fileiras sombrias de teixos irlandeses, que eram como soldados misteriosos e expectantes nas trevas. A grama estava banhada em orvalho, e grandes lírios brancos adormecidos nas sombras dos teixos carregavam de fragrância o ar daquele jardim. Lessingham não sentiu o toque do chão sob os pés, e quando esticou sua mão para tocar uma árvore ela passou através de galho e folhas como se fossem insubstanciais tais raios-de-lua.

A pequena merleta, ajeitando-se no seu ombro, riu em seu ouvido. “Filho da terra,” disse, “pensas que estamos aqui no país dos sonhos?”

Ele não respondeu, e ela disse, “Isto não é um sonho. Tu, primeiro dos filhos dos homens, vieste a Mercúrio, onde tu e eu vamos viajar acima e abaixo por uma temporada para mostrar-te as terras e oceanos, as florestas, planícies, e antigas montanhas, cidades e palácios deste mundo, Mercúrio, e os feitos daqueles que aqui habitam. Mas aqui tu não podes manusear nada, nem alertar gente alguma da tua presença, nem mesmo forçando a tua garganta até à rouquidão. Pois tu e eu andamos aqui impalpáveis e invisíveis, tais como se fossemos dois sonhos ambulantes.”

Eles agora estavam nos degraus de mármore que levavam da passagem dos teixos até o terraço em frente ao grande portão do castelo. “Não é necessário desbarrar portões a ti e a mim” disse a merleta, enquanto passavam sob as trevas daquele antigo portal gravado com estranhos brasões, e sem resistência alguma atravessavam, quadra interna adentro, a sólida madeira do portão densamente parafusado de prata. “Vamos entrar no imponente salão de audiência e lá demoraremos um tanto. A manhã está acendendo os altos ares, e gente estará logo perambulando no castelo, pois não se acamam longamente quando o dia começa no País dos Demônios. Que seja sabido a ti, ó terráqueo, que este país é o País dos Demônios, e este castelo o castelo do Senhor Juss, e este dia ora amanhecendo seu aniversário, quando os demônios promovem solenes festivais no castelo de Juss para fazer honra a ele e aos seus pares, Spitfire e Goldry Bluszco; estes e seus pais antes deles possuem domínio desde tempos imemoriais no País dos Demônios, e sobre todos os demônios têm senhorio.”

Ela falou, e os primeiros raios-de-sol fulminaram como dardos as janelas orientais, e o frescor da manhã respirou e cintilou naquela câmara altiva, perseguindo os tons azuis e crepusculares da noite remota até os cantos e recessos, e até os caibros do teto abobadado. Seguramente nenhuma potestade da terra, nem Cresos, nem o Grande Rei, nem Minos em seu palácio real em Creta, nem Faraó algum, nem a Rainha Semíramis, nem nenhum dos Reis da Babilônia e Nínive já tiveram uma sala do trono a ser comparada em glória com

aquele salão de audiência dos senhores do País dos Demônios. Seus muros e pilares eram de um mármore branco como a neve, cada veia estava incrustada com diminutas gemas preciosas: rubis, corais, granadas e topázios rosa. Sete pilares de cada lado sustentavam a sombria abóbada do teto; a viga mestra e os caibros eram de ouro, graciosamente esculpidos, o teto propriamente era de madrepérola. Um corredor lateral margeava cada fileira de pilares, e sete pinturas no lado oeste visavam sete espaçosas janelas ao leste. Ao fim da sala sobre um estrado estavam três tronos, os braços de cada um composto de dois hipogrifos forjados em ouro, com as asas abertas, e as pernas dos tronos as patas dos hipogrifos; mas o corpo de cada trono era uma joia única de tamanho monstruoso: o da esquerda uma opala negra, alumiada com um fogo azul-aço; o seguinte uma opala de fogo, como um carvão ardente; o terceiro assento uma alexandrita, púrpura como vinho à noite mas um profundo verde-mar de dia. Mais dez pilares erigiam-se em semicírculo atrás dos tronos, carregando sobre eles e sobre o estrado um dossel de ouro. Os bancos que corriam de lado a lado pela altiva câmara eram de cedro, incrustados com coral e marfim, e assim também as mesas que estavam em frente aos bancos. O piso do salão era tesselado, de mármore e turmalina verde, e em cada quadrado de turmalina estava esculpida a imagem de uma criatura marinha: como o golfinho, o congro, peixe-gato, o salmão, o atum, a lula, e outras maravilhas das profundezas. Cortinas de tapeçaria ficavam por detrás dos tronos, trabalhadas com flores, fritilárias, bocas-de-leão, e outras do tipo; e no rodapé abaixo das janelas estavam esculturas de pássaros e bestas e coisas rastejantes.

Mas um grande prodígio desta câmara, e uma maravilha para contemplar, era como o capitel de cada um dos vinte e quatro pilares havia sido talhado de uma única pedra preciosa, cinzelada pela mão de algum escultor de há muito tempo na forma viva de um monstro: aqui estava a harpia a escancarar a boca, tão incrivelmente cortada em jade tom-de-ocre a ser surpreendente não ouvir nenhum grito dela: aqui em topázio vinho-amarelo um dragão voador: ali uma cocatriz feita de um único rubi: ali uma safira estrela cor-do-luar, cortada para um ciclope, de modo que os raios da estrela tremiam partindo de seu olho único: salamandras, sereias, quimeras, homens selvagens das florestas, leviatãs, todos lapidados de gemas impecáveis, o triplo do tamanho do corpo de um homem

grande, aveludadas safiras escuras, crisólita, berilo, ametista, e zircônia amarela que é como o ouro transparente.

Para iluminar o salão de audiências havia sete carbúnculos, grandes como abóboras, pendurados em ordem ao longo dela, e nove belas selenitas em ordem sobre pedestais argentados entre os pilares no dossel. Estas joias, bebendo a luz do sol de dia, a projetavam durante as horas de escuridão em uma radiância de luz rosa e em uma refulgência amena tal como de raios de luz da lua. E ainda outra maravilha, o lado interno do dossel sobre os tronos estava incrustado com lápis lazúli, e naquele fingido domo celeste queimavam os doze signos do zodíaco, cada estrela um diamante que brilhava com a sua própria luz.

Gente começou a se agitar no castelo, e veio uma leva de servos ao salão de audiência com escovas e vassouras, panos e couro, para varrê-lo e enfeitá-lo, e abrilhantar o ouro e as joias do salão. Céleres e de passo jovial eram eles, de tez viçosa e cabelos claros. Chifres cresciam em suas cabeças. Partiram ao completar suas tarefas, e a salão de audiência começou a se encher de convidados. Uma felicidade era ver tal labirinto oscilante de veludos, peles, intrigantes bordados e lenços de seda, tecidos translúcidos, rendas, rufos, graciosas correntes e gargantilhas de ouro: tal cintilar de joias e armas: tal acenar das plumas que os demônios usavam em seus cabelos, meio velando os chifres que cresciam em suas cabeças. Alguns estavam sentados nos bancos ou curvados sobre as mesas polidas, alguns andavam para a frente e para trás sobre o piso lustroso. Aqui e ali havia mulheres entre eles, mulheres tão belas a justificar dizer: certamente é Helena dos ombros brancos esta aqui; esta, arcadiana Atalanta; esta, Phryne que posou a Praxiteles para a imagem de Afrodite; esta, Thais, por quem Alexandre para aprazer as fantasias queimou Persépolis como uma vela; esta, ela que foi raptada pelo Deus Sombrio em Enna, a ser Rainha para sempre entre os mortos já partidos.

Veio uma agitação perto da faustosa porta, e Lessingham contemplou um demônio de robusta estrutura e nobre porte, ricamente trajado. Sua face era rósea e um pouco sardenta, sua fronte larga, seus olhos calmos e azuis como o

mar. Sua barba, grossa e fulva, era partida e escovada para cima em ambos os lados.

“Me diga, minha pequena merleta,” disse Lessingham, “Será este Senhor Juss?”

“Este não é Senhor Juss,” respondeu a merleta. “nem tão venerável quanto ele. O Senhor que vês é Volle, que habita sob Karladza, junto ao mar-de-sal. Um grande capitão dos mares ele é, e um que já prestou serviço à causa do País dos Demônios, e ainda ao mundo todo, nas últimas guerras contra os ghouls.”

“Mas lança teus olhos de novo em direção à porta, onde está alguém entre um grupo de amigos alto e de certo modo curvado, em um corselete de prata, e uma capa de antiga seda brocada colorida como ouro manchado; algo como Volle em feições, mas moreno, e com os bigodes negros eriçados.”

“Vejo-o,” disse Lessingham. “Então este é Senhor Juss!”

“Não é o caso,” disse a merleta. “Não é outro que Vizz, irmão de Volle. Ele é o mais rico em bens de todos os demônios, com exceção dos três irmãos apenas e do Senhor Brandoch Daha.”

“E quem é este?” perguntou Lessingham, apontando para um de passos leves e bruscos e de olhar bem-humorado, que naquele momento foi encontrar-se com Volle e com ele passou a conversar à parte. Formoso de rosto ele era, embora de nariz longo e afilado: firme e sagaz e cheio de vida e da sua alegria.

“Aqui tu contemplas” respondeu ela, “o Senhor Zigg, o muito famoso domador de cavalos. Bem-quisto é ele entre os demônios, pois é alegre de temperamento, e homem de fibra férrea quando lidera seus cavaleiros contra o inimigo.”

Volle lançou sua barba para cima e riu uma grande risada por conta de algum gracejo que Zigg lhe sussurrou no ouvido, e Lessingham se inclinou para a frente em direção à festa como se por acaso pudesse apanhar algo do que era dito. O zumbido de falação afogou as palavras, mas inclinando-se para a frente

Lessingham viu onde as cortinas de arrás atrás do estrado se abriram por um momento, e alguém de feições principescas avançou além dos tronos descendo ao meio do salão. Seu passo era delicado, como se de um flexível animal de rapina recém acordado do torpor, e ele saudou com uma graça preguiçosa os muitos amigos que davam salves a sua entrada. Muito alto era aquele senhor, e esguio de construção, como uma garota. Sua túnica era de seda colorida como a rosa selvagem, e bordada em ouro com representações de flores e raios. Pedras preciosas cintilavam na sua mão esquerda e nos braceletes dourados em seus braços, e no filete laçado entre os cachos dourados do seu cabelo, arranjado com plumas da real ave-do-Paraíso. Seus chifres estavam tingidos de açafraão, e ornados com trabalho de filigrana em ouro. Seus coturnos estavam enlaçados com ouro, e de seu cinto pendia uma espada, estreita de lâmina e afiada, a empunhadura áspera de berilos e diamantes negros. Estranhamente leve e delicada era sua forma e aparência, mas com um senso de força dormente, tal como o delicado pico de uma montanha em neve vista de longe nos baixos raios vermelhos da manhã. Sua face era bela de observar, e suavemente corada como a face de uma garota, e sua expressão uma de gentil melancolia, misturada com algum desdém; mas brilhos ígneos despertavam nos seus olhos por intervalos, e as linhas de uma determinação rápida pairavam ao redor da boca embaixo de seus bigodes.

“Enfim,” murmurou Lessingham, “enfim, o Senhor Juss!”

“Pouca culpa tens” disse a merleta, “por este desacerto, pois a custo poderia uma vista mais nobre ter alegrado teus olhos. Ainda este não é Juss, mas o Senhor Brandoch Daha, a quem todo País dos Demônios a oeste de Shalgreth e Stropardon deve aliança: os ricos vinhedos de Krothering, as largas terras de pastoreio de Failze, "e todas as ilhas ocidentais com a solidez de seus penhascos. Não penses, por afeitar-se de sedas e joias como uma rainha, e se portar leve e gracioso como uma bétula prateada na montanha, que sua mão seja leve ou sua coragem duvidosa na guerra. Por anos foi ele considerado o terceiro melhor homem de armas de todo o Mercúrio, junto com estes, Goldry Bluszco e Gorice X. do País dos Bruxos. E Gorice ele ceifou, nove verões atrás, em combate singular, quando os bruxos saquearam o País dos Goblins e Brandoch Daha liderou quinhentos e oitenta demônios para socorrer Gaslark, o

rei daquele país. E agora ninguém pode superar o Senhor Brandoch Daha em feitos de armas, tirando talvez Goldry apenas.

“Mas vê,” ela disse, enquanto uma doce e selvagem música envolvia os ouvidos, e os convidados voltavam-se para o estrado, e as cortinas se abriam. “por fim, o senhorio triplo do País dos Demônios! Sê suave, música: sorride, Moiras, sobre este dia de festas! Alegria e dias seguros brilhem para este mundo e o País dos Demônios! Volta teus olhos primeiro para aquele que caminha majestoso ao centro, sua túnica de verde-oliva de veludo ornamentada com motivos de significado oculto em fios de ouro e contas de crisólita. Nota como os coturnos, agarrando suas panturrilhas robustas, cintilam com ouro e âmbar. Nota a escura capa traçada com ouro e forrada com seda vermelho-sangue: uma capa encantada, feita por silfos em dias esquecidos, trazendo boa sorte ao portador, para que seja puro de coração e não covarde. Nota aquele que a veste, sua doce fisionomia morena, o fogo violeta em seus olhos, o calor melancólico de seu sorriso, como florestas outonais em um sol tardio. Este é o Senhor Juss, senhor deste castelo de muitas eras, mais do que qualquer outro merecedor de adoração em todo o País dos Demônios. Algo sabe da arte mágica, mas não usa aquela arte; pois ela mina a vida e a força, e não se tem como digno que um demônio deva colocar sua confiança naquela arte, em vez de em suas próprias mãos e músculos.

“Agora torna teus olhos para ele que se apoia no braço esquerdo de Juss, mais baixo, mas algo mais robusto do que ele, trajando seda negra que brilha com ouro quando ele se movimenta, e coroado com as penas de uma águia negra entre seus chifres e cabelo claro. Seu rosto é selvagem e fino como o de uma águia do mar, e de suas sobrancelhas eriçadas os olhos dardejaram olhares agudos como lanças. Uma chama fraca, pálida como a dos fogos-fátuos, exala de quando em quando a partir de suas narinas distendidas. Este é o Senhor Spitfire, impetuoso na guerra.

“Por último, contempla à direita de Juss, o Senhor ali que se avoluma poderoso como Hércules, mas caminha leve como um novilho. Os músculos e tendões de suas grandes pernas ondulam enquanto ele se movimenta sob uma pele mais branca que o marfim; sua capa de tecido de ouro é carregada de joias,

sua túnica de sedalina negra trabalhada com grandes corações feitos de rubi e fios de seda vermelha. Pende de seus ombros uma espada de duas mãos, o pomo uma grande estrela-rubi entalhada na imagem de um coração, pois o coração é seu signo e símbolo. Esta é aquela espada forjada pelos elfos, com a qual ele matou o monstro marinho, tal como podes ver no quadro da parede. Nobre é ele de semblante, em muito como seu irmão Juss, mas de um marrom mais escuro de cabelo e de tom mais avermelhado e maior de rosto. Mira-o bem, pois nunca vão teus olhos contemplar um campeão maior do que o Senhor Goldry Bluszco, capitão das hostes do País dos Demônios.”

Agora quando as saudações haviam sido feitas e o som dos alaúdes e das flautas doces suspiraram e se perderam na ensombrada abóbada do teto, os copeiros encheram de vinho ancião grandes gemas feitas na forma de taças, e os demônios dedicaram ao Senhor Juss profundos goles em honra a este dia de sua natividade. E agora eles estavam prontos para se dirigir em grupos de dois ou três para dentro dos parques e prazeres, alguns para se deleitar nos belos jardins e nas lagoas de pescaria, alguns para caçar animais selvagens entre as florestas das colinas, alguns para o desporto de arremesso de disco ou do tênis ou da equitação ou para algum exercício marcial; para que pudessem despender o dia como convinha ao sumo feriado, no prazer e na ação sem cuidados, e depois divertir-se no altivo salão de audiência até a noite envelhecer com o comer e o beber e todos os deleites.

Mas quando eles estavam para avançar, uma trombeta foi soada lá fora, três rajadas estridentes.

“Que estraga-prazer temos aqui?” disse Spitfire. “A trombeta soa apenas para viajantes do estrangeiro. Sinto em meus ossos: algum ordinário veio a Galing, alguém que trará má-sorte em seu bolso e uma sombra a cruzar o sol neste dia nosso de festival.”

“Não digas nenhuma palavra de mau agouro,” respondeu Juss. “Quem quer que seja, nós prontamente despacharemos seus assuntos e assim

voltaremos de fato aos prazeres. Alguém, corra para o portão e traga-o para dentro.”

O serviçal se apressou e retornou, dizendo, “Senhor, é um Embaixador do País dos Bruxos e sua comitiva. Seu navio atracou em Lookinghaven ao entardecer. Eles dormiram a bordo, e vossos soldados lhes deram escolta até Galing ao raiar do dia. Ele requer imediata audiência.”

“Do País dos Bruxos, é?” disse Juss. “Tais fumaças costumam vir sempre antes do fogo.”

“Solicitaremos ao homem,” disse Spitfire, “esperar à nossa conveniência? É uma pena tal coisa envenenar o nosso contentamento.”

Goldry riu e disse, “Quem ele nos enviou? Laxus, achais? Para fazer as pazes conosco novamente depois daquela vileza dele praticada contra nós em Kartadza, detestavelmente falsificando a sua palavra que nos havia dado?”

Juss disse ao serviçal, “Tu viste o Embaixador. Quem é?”

“Senhor,” respondeu ele, “sua face me era estranha. Ele é de baixa estatura e, com a permissão de vossa majestade, o menos parecido com um grande senhor do País dos Bruxos que eu já vi. E, com a vossa permissão, por mais maravilhosa e rica e suntuosa a capa que esteja trajando, ele é muito como uma joia falsa ricamente embalada.”

“Bem,” disse Juss, “bebida amarga não adocica por esperar. Chama o Embaixador.”

O Senhor Juss sentou-se no trono mais ao meio do estrado, com Goldry à sua direita no assento de opala negra, e à sua esquerda Spitfire, entronado no de alexandrita. No estrado de igual maneira se sentaram os outros senhores do País dos Demônios, e os convidados de classe inferior se amontoaram nos bancos e nas mesas polidas enquanto as largas portas se abriam nas dobradiças de prata, e o Embaixador caminhou com pompa e cerimônia pelo piso brilhante de mármore e turmalina verde.

“Mas como? Que sujeito animalesco é esse?” disse o Senhor Goldry no ouvido de seu irmão. “Suas mãos peludas vão até o seu joelho. Embaralha o passo como um asno coxo.”

“Eu não gosto da cara suja do Embaixador” disse o Senhor Zigg. “Seu nariz é como uma bolota de argila achatada sobre seu rosto. E consigo entrar por aquelas narinas e fazer uma longa caminhada até dentro de sua cabeça. Se o lábio superior dele não indica uma matraca falastrona, que a perdição me leve. Se fosse um dedo mais largo, poderia ser enfiado em seu colarinho para manter seu queixo aquecido em noites de inverno.”

“Eu não gosto do cheiro do Embaixador,” disse Senhor Brandoch Daha. E pediu incensários e aspersores de lavanda e água de rosas para purificar a câmara, e para mandarem abrir as janelas de cristal para que as brisas do céu pudessem entrar e deixar tudo agradável.

Assim o Embaixador andou pelo piso brilhante e parou em frente aos Senhores do País dos Demônios que sentavam sobre os tronos entre os hipogrifos dourados. Ele estava vestido em um longo manto escarlate forrado de arminho, com caranguejos, bichos-de-conta, e centopeias trabalhadas ali em fios de ouro. Sua cabeça estava coberta com um capuz de veludo negro com a pena de um pavão fixada por um broche de prata. Auxiliado por seus partidários e atendentes, e se inclinando sobre seu bastão dourado, com voz áspera declarou sua missão:

“Juss, Goldry, e Spitfire, e vós outros demônios, eu venho ante vós como Embaixador de Gorice XI, o mais glorioso Rei do País dos Bruxos, Senhor e grande Duque de Buteny e Estremerine, Comandante de Shulan, Thramnë, Mingos, e Permio, Sumo Guardião dos Pântanos de Esamocia, Grande Duque de Trace, Rei Supremo de Beshtria e Nevria e Príncipe de Ar, Grande Senhor sobre todo o país de Ojedia, Maltraëny, de Baltary e Toribia, e Senhor de muitos outros países, o maior e mais glorioso, cujo poder e a glória se estendem sobre todo o mundo e cujo nome perdurará por todas as gerações. E primeiro peço que vós vos atenhais à reverência ao meu sagrado ofício de enviado do Rei, que

é garantida por todos os povos e potentados, salvo pelos completamente bárbaros, a embaixadores e enviados.”

“Fala e não temas” respondeu Juss. “tens meu juramento. E este nunca foi apostasiado perante bruxos ou outros bárbaros.”

O Embaixador formou um enorme O com seus lábios, e ameaçou com sua cabeça; então sorriu sardonicamente, desnudando seus dentes disformes e afiados, e continuou:

“Dessarte diz o Rei Gorice, grande e glorioso, e me incumbiu de vos entregar, nem adicionando e nem tirando palavra: “Eu tenho em mente que nenhuma cerimônia de homenagem ou fidelidade foi performada perante mim pelos habitantes de minha província o País dos Demônios...”

Como o farfalhar de folhas secas ataçadas sobre um chão pavimentado quando um vento súbito as atinge, houve rebuliço entre os convidados. Nem pôde o Senhor Spitfire conter sua fúria, mas saltou de pé segurando o punho da espada, como intencionando causar dano ao Embaixador, “Província?” gritou. “Não são os demônios um povo livre? E é de ser aturado que o País dos Bruxos comissione este escravo para nos lançar insultos na cara, e isto no nosso próprio castelo?”

Um murmúrio tomou conta do salão, e aqui e ali gente se levantou de seus assentos. O Embaixador afundou a cabeça entre os ombros como uma tartaruga, desnudando os dentes e piscando com seus olhos pequenos. Mas o Senhor Brandoch Daha, pousando levemente a mão no braço de Spitfire, disse: “O Embaixador não terminou sua mensagem, primo, e tu o assustaste. Tem paciência e não estragues a comédia. Não nos faltará palavras para responder ao Rei Gorice: não, nem espadas, se ele as merecer. Mas não seja dito de nós do País dos Demônios que foi apenas preciso uma mensagem rude para nos afastar da nossa cortesia ancestral para com embaixadores e arautos.”

Desta forma falou Senhor Brandoch Daha, em um preguiçoso tom meio zombeteiro, como alguém que ociosamente volta ao fio da conversa; mas claramente, para que todos pudessem ouvir. E com isso acalmaram os

murmúrios, e Spitfire disse, “Estou manso. Diz teu recado livremente, e não imagines que nós te faremos responder por algo que tenhas dito, no lugar daquele que te enviou.”

“Do qual sou apenas um porta-voz” disse o Embaixador, juntando alguma coragem. “e a quem, seja dito com reverência, não carece nem da vontade nem do poder de se vingar por qualquer ultraje feito contra os servos dele. Dessarte diz o Rei: “Portanto eu vos invoco e comando, Juss, Spitfire, e Goldry Bluszco, a vos apressardes e virdes até mim no País dos Bruxos em minha fortaleza de Carcë, e ali a obsequiosamente beijardes meu dedão, dando testemunho a todo o mundo de que sou o vosso senhor e Rei, e governante por direito de todo o País dos Demônios.”

Com gravidade e sem fazer nenhum gesto o Senhor Juss escutou o Embaixador, inclinando-se para trás em seu trono com ambos os braços lançados através do pescoço arqueado do hipogrifo. Goldry, sorrindo desdenhosamente, brincava com o punho de sua grande espada. Spitfire sentava-se retesado e aborrecido, as faíscas crepitando de suas narinas.

“Disseste tudo?” disse Juss.

“Tudo” respondeu o Embaixador.

“Terás a tua resposta,” disse Juss. “enquanto a este respeito tomamos conselho, come e bebe”; e ele sinalizou ao copeiro que desse vinho claro ao Embaixador. Mas o Embaixador se desculpou, dizendo que não estava sedento, e que tinha estoque de comida e vinho em seu navio, que deveria bastar às suas necessidades e às de sua comitiva.

Então disse o Senhor Spitfire “Não é de espantar que a prole do País dos Bruxos tema veneno em sua taça. Aqueles que comumente infligem tais vilanias contra seus inimigos, como testemunhou Recedor do País dos Goblins, a quem Corsus assassinou com uma bebida envenenada, tremem todos nos joelhos por medo de serem eles mesmos da mesma forma levados à sua destruição;” e arrebatando a taça ele sorveu dela até a última gota, e a lançou ao chão de mármore na frente do Embaixador, de modo que foi estilhaçada.

E os Senhores do País dos Demônios se levantaram e se recolheram atrás das cortinas floridas numa outra câmara separada, para determinar sobre sua resposta à mensagem enviada a eles por Gorice do País dos Bruxos.

Ao estarem juntos em privado, Spitfire proferiu e disse, “É de ser tolerado que o rei coloque tal vergonha e escárnio sobre nós? Não poderia ele ter ao menos feito um filho de Corund ou de Corsus seu Embaixador para nos trazer sua afronta, no lugar do mais sujo de seus domésticos, um anão tagarela adequado apenas para os divertir e fazer gargalhar quando já estão quase caindo de bêbados?”

O Senhor Juss sorriu com um certo escárnio: “Com sabedoria,” ele disse, “e com previdência o País dos Bruxos escolheu este momento para vir contra nós, sabendo que trinta e cinco dos nossos bons navios foram afundados no Estreito de Kartadza na batalha com os ghouls, e apenas quatorze nos restam. Agora que os ghouls estão mortos, todos eles, e completamente abolidos deste mundo, e por isso a grande maldição e ameaça de todo este mundo foram eliminados unicamente pela espada e valentia do País dos Demônios, agora parece um momento oportuno para estes saudosos falsos-amigos se baterem contra nós. Pois não têm os bruxos uma frota poderosa de navios, considerando que fugiu inteira no começo da nossa batalha com os ghouls, nos deixando para carregar o fardo? E agora estão intentos nessa nova traição, nos emboscando traiçoeira e subitamente nessa desvantagem. Pois o Rei julga bem que nós não podemos carregar exército algum para o País dos Bruxos nem fazer nada contra ele, mas precisamos passar longos meses construindo navios. E não há dúvida de que ele mantém hostes prontas atracadas em Tenemos para velejarem para cá se receber a resposta que sabe que lhe enviaremos.”

“Fiquemos despreocupados então,” disse Goldry, “afiando nossas espadas; e o deixemos embarcar seus exércitos através do mar-de-sal. Não desembarcará aqui um bruxo no País dos Demônios que não deixará o seu sangue e ossos para engordar os nossos campos de centeio e nossos vinhedos.”

“Ao contrário,” disse Spitfire, “apreendi este vilão, e ide ao mar com os quatorze navios que nos restam. Podemos surpreender o País dos Bruxos em

sua fortaleza de Carcë, saqueá-la, e deixá-la para os corvos bicarem, antes de bem perceberem a rapidez da nossa resposta. Este é meu conselho.”

“Não,” disse Juss, “não o tomaremos enquanto dorme. Estejais certos de que seus navios estarão preparados e patrulhando nos mares do País dos Bruxos, preparados para qualquer temeridade. Seria tolo colocarmos nosso pescoço no laço; e pouca glória para o País dos Demônios esperarmos a sua chegada. Este, então, é meu conselho: Desafiarei Gorice a um duelo, e farei a oferta a ele que nisso deixe restar a fortuna desta querela.”

“Um bom conselho, se puder ser concretizado,” disse Goldry. “Mas nunca ele ousará estar em armas em combate singular contra ti ou contra qualquer um de nós. Ainda assim, o assunto será colocado em pauta. Não é Gorice um lutador poderoso, e não tem ele em seu palácio de Carcë as caveiras e ossos de noventa e nove grandes campeões a quem ele derrotou e matou neste exercício? Inflado fora de qualquer proporção está ele em sua vaidade, e o povo diz que para ele é uma lástima que por um bom tempo não tenha sido encontrado ninguém que pudesse lutar com ele, e com pesar ele se consome pelo centésimo. Ele lutará uma disputa comigo!”

Isso a todos lhes pareceu bom. Então quando haviam falado sobre isso um tanto e concluído o que deveriam fazer, com os corações felizes os senhores do País dos Demônios tornaram de volta ao altivo salão de audiências. E ali o Senhor Juss proferiu e disse: “Demônios, vós ouvistes as palavras com que o Rei do País dos Bruxos na vaidade desmedida e desavergonhada de seu coração nos falou pela boca de seu Embaixador. Agora, esta é nossa resposta que será dada por meu irmão, o Senhor Goldry Bluszco; e nós te incumbimos, Ó Embaixador, de entregá-la em verdade, nem adicionando nem tirando palavra.”

E o Senhor Goldry falou: “Nós, os senhores do País dos Demônios, inteiramente te desprezamos, Gorice XI, como o maior de todos os sórdidos, pois tu vilmente fugiste e nos abandonaste, teus confederados de juramento, na batalha naval contra os ghouls. Nossas espadas, que naquela batalha encerraram tamanha maldição e perigo para o mundo, não deixam de estar firmes e fortes. Elas serão embainhadas nas tuas tripas e nas de teus criados,

Corsus a saber, e Corund, e seus filhos, e Corinius, e quais mais malfeitores se abrigarem no País dos Bruxos, isso antes de que uma pequenina relva-do-olimpico crescendo nos desfiladeiros do País dos Demônios te faça reverência. Mas, para que possas, se assim desejares, sentir algo do nosso poder, eu, Senhor Goldry Bluszco, te faço esta oferta: que tu e eu façamos disputa homem a homem, um contra o outro para lutar até três quedas na corte do Foliote Vermelho, que não se inclina nem ao nosso lado nem ao teu nesta disputa. E nós convictamente nos ateremos a estas condições, que se eu te vencer, os demônios deixarão vós do País dos Bruxos em paz, e vós a eles, e os bruxos abdicarão para sempre de suas reivindicações descaradas sobre o País dos Demônios. Mas se tu, Gorice, te fizeres vitorioso, então terás a glória daquela vitória, e do mesmo modo liberdade lícita para lançar tuas reivindicações contra nós pela espada.”

Assim falou o Senhor Goldry Bluszco, postado em grande orgulho e esplendor sob a abóbada estrelada, e franzindo terrivelmente o cenho para Embaixador do País dos Bruxos, de modo que o Embaixador se atrapalhou e seus joelhos travaram juntos. E Goldry chamou seu escriba e o fez escrever a mensagem para Gorice o Rei em grandes letras num rolo de pergaminho, e os senhores do País dos Demônios o selaram com seus sinetes, e o entregaram ao Embaixador.

O Embaixador o pegou e se apressou para sair; mas quando ele chegou à porta imponente do salão de audiências, estando perto da porta e entre os seus acompanhantes, e longe dos senhores do País dos Demônios, ele encontrou um pouco de coragem, se voltou e disse: “Imprudently e para tua ruína certa, ó Goldry Bluszco, desafiaste nosso Senhor o Rei para disputar uma luta contigo. Pois nunca terás os braços tão fortes, a ponto dele já não ter derrotado tão fortes quanto. E ele não luta por esporte, mas certamente realizará a decadência da tua vida, e guardará os teus ossos mortos com os ossos dos noventa e nove campeões a quem ele já outrora pôs abaixo neste exercício.”

Com isso, porque Goldry e os outros senhores franziram terrivelmente o cenho para ele, e os convidados perto da porta começaram a vaiar e insultar os bruxos, o Embaixador se afastou com pressa e com pressa desceu as brilhantes escadarias e foi através do pátio, como alguém que foge por uma rua numa noite

escura de ventanias, não se atrevendo a voltar sua cabeça, temendo ver com seu olho alguma coisa amedrontadora preparada com o fim de apanhá-lo. Deste modo acelerando, lhe foi necessário levantar acima dos joelhos as dobras da sua capa de veludo ricamente trabalhada com caranguejos e outras coisas rastejantes; e muita risada e vaias vieram de entre o povo comum lá fora, por ver sua longa e frouxa cauda deste modo desnudada a seus olhares inamistosos. Tanto que eles começaram a gritar em uníssono: “Embora a boca dele seja fétida, o seu rabo é bem bonito! Vós não vedes o rabo dele? Um salve para Gorice que nos há enviado um macaco como Embaixador!”

E com zombaria e gritaria indecorosa a multidão acompanhou amorosamente o Embaixador e sua comitiva por todo o caminho descendo do castelo de Galing até o cais. De modo que para ele foi como um retorno ao lar subir a bordo de seu barco bem construído e tê-lo remando para fora de Lookinghaven. Então quando haviam contornado o Promontório de Loonkinghavn e se viram livres da terra, içaram as velas e viajaram com uma favorável brisa leste sobre o mar abundante até o País dos Bruxos.

7.3. The Induction

There was a man named Lessingham dwelt in an old low house in Wasdale, set in a gray old garden where yew-trees flourished that had seen Vikings in Copeland in their seedling time. Lily and rose and larkspur bloomed in the borders, and begonias with blossoms big as saucers, red and white and pink and lemon-colour, in the beds before the porch. Climbing roses, honeysuckle, clematis, and the scarlet flame-flower scrambled up the walls. Thick woods were on every side without the garden, with a gap north-eastward opening on the desolate lake and the great fells beyond it: Gable rearing his crag-bound head against the sky from behind the straight clean outline of the Screes.

7.3. A Indução

Havia um homem chamado Lessingham residente em uma velha casa baixa de Wastdale, posta em um velho jardim cinzento onde floresciam teixos que haviam visto vikings em Copeland nos seus tempos de sementes. Lírios e rosas e delfínios floresciam nas fronteiras, e begônias com bulbos do tamanho de pequenos pratos, vermelhas e brancas e rosadas e cor-de-limão, nos canteiros em frente à varanda. Rosas-trepadeiras, madressilvas, clematis, e capuchinhas subiam parede acima. Densas florestas emolduravam o jardim, com uma brecha a nordeste abrindo ao lago desolado e às grandes colinas mais além: o Gable empinava a sua cabeça escarpada contra o céu por detrás da silhueta reta das pedreiras.

Cool long shadows stole across the tennis lawn. The air was golden. Doves murmured in the trees; two chaffinches played on the near post of the net; a little water-wagtail scurried along the path. A French window stood open to the garden, showing darkly a dining-room panelled with old oak, its Jacobean table bright with flowers and silver and cut glass and Wedgwood dishes heaped with fruit: greengages, peaches, and green muscat grapes. Lessingham lay back in a hammock-chair watching through the blue smoke of an after-dinner cigar the warm light on the Gloire de Dijon roses that clustered about the bedroom window overhead. He had her hand in his. This was their House.

"Should we finish that chapter of Njal?" she said.

Longas sombras passavam cruzando a quadra de tênis. O ar estava dourado. Pombas murmuravam nas árvores; dois tentilhões brincavam sobre o poste da rede mais próximo; uma pastorinha seguia pelo caminho. Uma janela à francesa estava aberta para o jardim, mostrando sombriamente uma sala de jantar revestida de velhos carvalhos, sua mesa jacobina brilhante com flores e prata e cristais lapidados e pratos Wedgwood cheios de frutas: ameixas, peras e moscatéis verdes. Lessingham descansava numa cadeira de rede observando, através da fumaça azul de um charuto pós-jantar, a luz cálida sobre as rosas Gloire de Dijon acumuladas ao redor da janela do quarto acima. Ele tinha as mãos dela nas suas. Essa era a casa deles.

"Vamos terminar aquele capítulo do Njal?" ela disse.

She took the heavy volume with its faded green cover, and read: "He went out on the night of the Lord's day, when nine weeks were still to winter; he heard a great crash, so that he thought both heaven and earth shook. Then he looked into the west airt, and he thought he saw thereabouts a ring of fiery hue, and within the ring a man on a gray horse. He passed quickly by him, and rode hard. He had a flaming firebrand in his hand, and he rode so close to him that he could see him plainly. He was black as pitch, and he sung this song with a mighty voice—"

Here I ride swift steed.
 His flank flecked with rime.
 Rain from his mane drips.
 Horse mighty for harm;
 Flames flare at each end.
 Gall glows in the midst.
 So fares it with Flosi's redes
 As this flaming brand flies;
 And so fares it with Flosi's redes
 As this flaming brand flies.

Ela tomou o pesado volume com sua capa verde desbotada, e leu: "Ele saiu na noite do dia do Senhor, quando nove semanas ainda faltavam para o inverno; ouviu um grande estampido, de modo que pensou estarem o céu e a terra tremendo ambos. Então olhou na direção oeste, e pensou lá ter visto um anel de tom ardente e dentro do anel um homem em um cavalo cinza. Passou rapidamente por ele, e cavalgou rápido. E tinha uma tocha flamejante na mão, e cavalgou tão perto dele que pôde vê-lo nitidamente. Era negro como o piche, e cantou esta música com uma voz poderosa—

Cavalgo ríspido rápido,
 Fronte frio de geada,
 A crina goteja,
 O cavalo é cruel;
 O fogo flameja,
 Brilha a audácia amarga,
 Assim fluem os juízos de Flosi
 Tais como ferro e fogo;
 E assim fluem os juízos de Flosi
 Tais como ferro e fogo.

"Then he thought he hurled the firebrand east towards the fells before him, and such a blaze of fire leapt up to meet it that he could not see the fells for the blaze. It seemed as though that man rode east among the flames and vanished there.

"After that he went to his bed, and was senseless for a long time, but at last he came to himself. He bore in mind all that had happened, and told his father, but he bade him tell it to Hjalldi Skeggi's son. So he went and told Hjalldi, but he said he had seen "the Wolf's Ride, and that comes ever before great tidings.""

They were silent awhile; then Lessingham said suddenly, "Do you mind if we sleep in the east wing to-night?"

"Então pensou que ele propeliu a tocha para o leste em direção às montanhas de frente a ele, e tal foi o brilho de fogo saltando para encontrá-la que não pôde ver as montanhas dado o brilho. Era como se aquele homem cavalgasse ao leste entre as chamas desaparecendo ali.

"Depois daquilo foi para sua cama, e esteve inerte por um longo tempo, mas finalmente veio a si. Manteve em mente tudo o que havia acontecido, e contou ao seu pai, mas esse lhe prescreveu que o contasse para o filho de Hjalldi Skeggi. Assim foi e contou a Hjalldi, mas ele disse ter visto a 'Cavalgada do Lobo, e que esta vem sempre antes de grandes novas.'"

Estiveram um tanto em silêncio; então Lessingham disse subitamente. "Você se importa se dormíssemos na ala leste hoje à noite?"

"What, in the Lotus Room?"

"Yes."

"I'm too much of a lazy-bones tonight, dear," she answered.

"Do you mind if I go alone, then? I shall be back to breakfast. I like my lady with me; still, we can go again when next moon wanes. My pet is not frightened, is she?"

"No!" she said, laughing. But her eyes were a little big. Her fingers played with his watch-chain. "I'd rather," she said presently, "you went later on and took me. All this is so odd still: the House, and that; and I love it so. And after all, it is a long way and several years too, sometimes, in the Lotus Room, even though it is all over next morning. I'd rather we went together. If anything happened then, well, we'd both be done in, and it wouldn't matter so much, would it?"

"Onde, no Quarto de Lótus?"

"Sim."

"Estou preguiçosa demais hoje, meu amor," ela respondeu.

"Se importa se eu for sozinho, então? Estarei de volta para o desjejum. Prefiro minha senhora comigo; ainda assim, podemos ir de novo quando a próxima lua minguar. Minha querida não está com medo, está?"

"Não!" Ela disse, rindo. Mas os olhos estavam abertos demais. Seus dedos brincavam com a corrente do relógio dele. "Eu preferiria," disse ela naquele momento. "que você fosse mais tarde e me levasse. Tudo isso é estranho ainda: a Casa e o resto; e eu a amo tanto. E de qualquer modo, é um longo caminho e também muitos anos, às vezes, no Quarto de Lótus, muito embora esteja tudo terminado na manhã seguinte. Preferiria que fôssemos juntos. Se algo acontecesse então, bem, estaríamos ambos terminados, e não importaria tanto, importaria?"

"Both be what?" said Lessingham.
"I'm afraid your language is not all that might be wished."

"Well, you taught me!" said she; and they laughed.

They sat there till the shadows crept over the lawn and up the trees, and the high rocks of the mountain shoulder beyond burned red in the evening rays. He said, "If you like to stroll a bit of way up the fell-side, Mercury is visible to-night. We might get a glimpse of him just after sunset."

A little later, standing on the open hillside below the hawking bats, they watched for the dim planet that showed at last low down in the west between the sunset and the dark.

"Ambos o quê?" disse Lessingham.
"Temo que a sua linguagem esteja deixando a desejar."

"Bem, aprendi com você!" disse ela, e os dois riram.

Eles se sentaram lá até que as sombras se arrastaram em cima do gramado e sobre as árvores, e as altas rochas das encostas das montanhas além queimavam vermelhas nos raios da tarde. Ele disse: "Se quiser passear um pouco pela encosta das colinas, Mercúrio estará visível essa noite. É possível que consigamos um vislumbre dele logo após o pôr-do-sol."

Um pouco mais tarde, de pé na encosta sob os morcegos rasantes, observaram o ofuscado planeta que enfim apareceu a oeste entre o crepúsculo e a escuridão.

He said, "It is as if Mercury had a finger on me tonight, Mary. It's no good my trying to sleep to-night except in the Lotus Room."

Her arm tightened in his. "Mercury?" she said. "It is another world. It is too far."

But he laughed and said, "Nothing is too far."

They turned back as the shadows deepened. As they stood in the dark of the arched gate leading from the open fell into the garden, the soft clear notes of a spinet sounded from the house. She put up a finger. "Hark," she said. "Your daughter playing *Les Barricades*."

Ele disse, "É como se Mercúrio tivesse sua mão sobre mim hoje, Mary. Não vale a pena eu tentar dormir hoje a não ser no Quarto de Lótus."

O braço dela apertou nos dele. — "Mercurio?" ela disse. "É outro mundo. É longe demais."

Mas ele riu e disse, "Nada é longe demais."

Eles voltaram no aprofundar das sombras. Enquanto estavam no escuro do arqueado portão levando da encosta aberta jardim adentro, as suaves notas claras de uma espineta soaram a partir da casa. Ela levantou um dedo. "Atenção," disse. "Sua filha tocando *Les Barricades*."

They stood listening. "She loves playing," he whispered. "I'm glad we taught her to play." Presently he whispered again, "*Les Barricades Mystérieuses*. What inspired Couperin with that enchanted name? And only you and I know what it really means. *Les Barricades Mystérieuses*."

That night Lessingham lay alone in the Lotus Room. Its casements opened eastward on the sleeping woods and the sleeping bare slopes of Illgill Head. He slept soft and deep; for that was the House of Postmeridian, and the House of Peace.

In the deep and dead time of the night, when the waning moon peered over the mountain shoulder, he woke suddenly. The silver beams shone through the open window on a form perched at the foot of the bed: a little bird, black, round-headed, short-beaked, with long sharp wings, and eyes like two stars shining. It spoke and said, "Time is."

Estiveram ali ouvindo. "Ela adora," ele sussurrou. "estou feliz por a termos ensinado a tocar" Então sussurrou novamente. "*Les Barricades Mystérieuses*. O que inspirou Couperin com tal nome encantado? E só você e eu sabemos o que realmente significa. *Les Barricades Mystérieuses*."

Naquela noite Lessingham se deitou sozinho no Quarto de Lótus. Seus caixilhos abriam para o leste sobre as florestas adormecidas e os descobertos barrancos adormecidos de Illgill Head. Ele dormiu suave e profundamente; pois aquela era a Casa da Pós-Meridiana, e a Casa da Paz.

No profundo e morto tempo da noite, quando a lua minguante espreitava sobre a encosta da montanha, ele acordou subitamente. Os raios prateados incidiam através da janela aberta numa forma empoleirada ao pé da cama: um pequeno pássaro, negro, cabeça redonda, bico curto, com longas asas afiadas, e olhos como duas brilhantes estrelas. Ele falou, dizendo, "o Tempo é."

So Lessingham got up and muffled himself in a great cloak that lay on a chair beside the bed. He said, "I am ready, my little martlet." For that was the House of Heart's Desire.

Surely the martlet's eyes filled all the room with starlight. It was an old room with lotuses carved on the panels and on the bed and chairs and roof-beams; and in the glamour the carved flowers swayed like waterlilies in a lazy stream. He went to the window, and the little martlet sat on his shoulder. A chariot coloured like the halo about the moon waited by the window, poised in air, harnessed to a strange steed. A horse it seemed, but winged like an eagle, and its fore-legs feathered and armed with eagle's claws instead of hooves. He entered the chariot, and that little martlet sat on his knee.

Então Lessingham levantou e se agasalhou com uma grande manta que estava numa cadeira perto da cama. Ele disse, "Eu estou pronto, minha pequena merleta." Pois aquela era a Casa dos Desejos do Coração.

Seguramente os olhos da merleta encheram todo o quarto com luz de estrelas. Era um quarto velho com vários lótus gravados nos painéis e na cama e nas cadeiras e vigas; e no glamour as flores gravadas oscilavam como lírios-d'água numa corrente preguiçosa. Ele foi até a janela, e a pequena merleta sentou-se em seu ombro. Uma carruagem colorida como o aro ao redor da Lua esperava à janela, pousada no ar, atrelada a uma estranha montaria. Um cavalo parecia, mas alado como uma águia, e suas patas dianteiras empenadas e armadas com garras de águia no lugar de cascos. Ele entrou na carruagem, e aquela pequena merleta pousou no seu joelho.

With a whirr of wings the wild courser sprang skyward. The night about them was like the tumult of bubbles about a diver's ears diving in a deep pool under a smooth steep rock in a mountain cataract. Time was swallowed up in speed; the world reeled; and it was but as the space between two deep breaths till that strange courser spread wide his rainbow wings and slanted down the night over a great island that slumbered on a slumbering sea, with lesser isles about it: a country of rock mountains and hill pastures and many waters, all a-glimmer in the moonshine.

They landed within a gate crowned with golden lions. Lessingham came down from the chariot, and the little black martlet circled about his head, showing him a yew avenue leading from the gates. As in a dream, he followed her.

Com um alarido de asas o corcel selvagem saltou em direção ao céu. A noite ao redor deles era como o tumulto de bolhas ao redor dos ouvidos de um mergulhador mergulhando numa piscina funda sob uma lisa rocha íngreme nas cataratas de uma montanha. O tempo foi engolido em velocidade. O mundo girou; e foi apenas como o tempo entre dois suspiros profundos até que aquele estranho corcel abrisse largas as suas asas de arco-íris e se inclinasse noite abaixo sobre uma grande ilha que descansava num mar adormecido, com ilhas menores ao redor: um país de montanhas rochosas e colinas pastoris e muitas águas, tudo cintilante sob o luar.

Eles aterrissaram dentro de um portão coroado com leões áureos. Lessingham desceu da carruagem, e a pequena merleta negra circulou ao redor de sua cabeça, mostrando-lhe uma avenida de teixos saindo dos portões. Tal como num sonho, ele a seguiu.

7.4. I - The Castle of Lord Juss

Of the rarities that were in the lofty presence chamber, fair and lovely to behold, and of the qualities and conditions of the lords of Demonland: and of the embassy sent unto them by King Gorice XI., and of the answer thereto.

THE eastern stars were paling to the dawn as Lessingham followed his conductor along the grass walk between the shadowy ranks of Irish yews, that stood like soldiers mysterious and expectant in the darkness. The grass was bathed in night-dew, and great white lilies sleeping in the shadows of the yews loaded the air of that garden with fragrance. Lessingham felt no touch of the ground beneath his feet, and when he stretched out his hand to touch a tree his hand passed through branch and leaves as though they were unsubstantial as a moonbeam.

7.4. I – O Castelo do Senhor Juss

Das raridades que estavam no imponente salão de audiência, belas e adoráveis de contemplar, e das qualidades e condições dos senhores do País dos Demônios: e da comitiva enviada pelo Rei Gorice XI., e da respectiva resposta.

As estrelas do leste empalideciam frente à alvorada enquanto Lessingham acompanhava seu guia pelo gramado entre as fileiras sombrias de teixos irlandeses, que eram como soldados misteriosos e expectantes nas trevas. A grama estava banhada em orvalho, e grandes lírios brancos adormecidos nas sombras dos teixos carregavam de fragrância o ar daquele jardim. Lessingham não sentiu o toque do chão sob os pés, e quando esticou sua mão para tocar uma árvore ela passou através de galho e folhas como se fossem insubstanciais tais raios-de-lua.

The little martlet, alighting on his shoulder, laughed in his ear. "Child of earth," she said, "dost think we are here in dreamland?"

He answered nothing, and she said, "This is no dream. Thou, first of the children of men, art come to Mercury, where thou and I will journey up and down for a season to show thee the lands and oceans, the forests, plains, and ancient mountains, cities and palaces of this world, Mercury, and the doings of them that dwell therein. But here thou canst not handle aught, neither make the folk ware of thee, not though thou shout thy throat hoarse. For thou and I walk here impalpable and invisible, as it were two dreams walking."

A pequena merleta, ajeitando-se no seu ombro, riu em seu ouvido. "Filho da terra," disse, "pensas que estamos aqui no país dos sonhos?"

Ele não respondeu, e ela disse, "Isto não é um sonho. Tu, primeiro dos filhos dos homens, vieste a Mercúrio, onde tu e eu vamos viajar acima e abaixo por uma temporada para mostrar-te as terras e oceanos, as florestas, planícies, e antigas montanhas, cidades e palácios deste mundo, Mercúrio, e os feitos daqueles que aqui habitam. Mas aqui tu não podes manusear nada, nem alertar gente alguma da tua presença, nem mesmo forçando a tua garganta até à rouquidão. Pois tu e eu andamos aqui impalpáveis e invisíveis, tais como se fossemos dois sonhos ambulantes."

They were now on the marble steps which led from the yew walk to the terrace opposite the great gate of the castle. "No need to unbar gates to thee and me," said the martlet, as they passed beneath the darkness of that ancient portal, carved with strange devices, and clean through the massy timbers of the bolted gate thickly riveted with silver, into the inner court. "Go we into the lofty presence chamber and there tarry awhile. Morning is kindling the upper air, and folk will soon be stirring in the castle, for they lie not long abed when day begins in Demonland. For be it known to thee, O earthborn, that this land is Demonland, and this castle the castle of Lord Juss, and this day now dawning his birthday, when the Demons hold high festival in Juss's castle to do honour unto him and to his brethren, Spitfire and Goldry Bluszco; and these and their fathers before them bear rule from time immemorial in Demonland, and have the lordship over all the Demons."

Eles agora estavam nos degraus de mármore que levavam da passagem dos teixos até o terraço em frente ao grande portão do castelo. "Não é necessário desbarrar portões a ti e a mim" disse a merleta, enquanto passavam sob as trevas daquele antigo portal gravado com estranhos brasões, e sem resistência alguma atravessavam, quadra interna adentro, a sólida madeira do portão densamente parafusado de prata. "Vamos entrar no imponente salão de audiência e lá demoraremos um tanto. A manhã está acendendo os altos ares, e gente estará logo perambulando no castelo, pois não se acamam longamente quando o dia começa no País dos Demônios. Que seja sabido a ti, ó terráqueo, que este país é o País dos Demônios, e este castelo o castelo do Senhor Juss, e este dia ora amanhecendo seu aniversário, quando os demônios promovem solenes festivais no castelo de Juss para fazer honra a ele e aos seus pares, Spitfire e Goldry Bluszco; estes e seus pais antes deles possuem domínio desde tempos imemoriais no País dos Demônios, e sobre todos os demônios têm senhorio."

She spoke, and the first low beams of the sun smote javelinlike through the eastern windows, and the freshness of morning breathed and shimmered in that lofty chamber, chasing the blue and dusky shades of departed night to the corners and recesses, and to the rafters of the vaulted roof. Surely no potentate of earth, not Croesus, not the great King, not Minos in his royal palace in Crete, not all the Pharaohs, not Queen Semiramis, nor all the Kings of Babylon and Nineveh had ever a throne room to compare in glory with that high presence chamber of the lords of Demonland. Its walls and pillars were of snow-white marble, every vein whereof was set with small gems: rubies, corals, garnets, and pink topaz. Seven pillars on either side bore up the shadowy vault of the roof; the roof-tree and the beams were of gold, curiously carved, the roof itself of mother-of-pearl. —

Ela falou, e os primeiros raios-de-sol fulminaram como dardos as janelas orientais, e o frescor da manhã respirou e cintilou naquela câmara altiva, perseguindo os tons azuis e crepusculares da noite remota até os cantos e recessos, e até os caibros do teto abobadado. Seguramente nenhuma potestade da terra, nem Creso, nem o Grande Rei, nem Minos em seu palácio real em Creta, nem Faraó algum, nem a Rainha Semíramis, nem nenhum dos Reis da Babilônia e Nínive já tiveram uma sala do trono a ser comparada em glória com aquele salão de audiência dos senhores do País dos Demônios. Seus muros e pilares eram de um mármore branco como a neve, cada veia estava incrustada com diminutas gemas preciosas: rubis, corais, granadas e topázios rosa. Sete pilares de cada lado sustentavam a sombria abóbada do teto; a viga mestra e os caibros eram de ouro, graciosamente esculpidos, o teto propriamente era de madrepérola. —

— A side aisle ran behind each row of pillars, and seven paintings on the western side faced seven spacious windows on the east. At the end of the hall upon a dais stood three high seats, the arms of each composed of two hippogriffs wrought in gold, with wings spread, and the legs of the seats the legs of the hippogriffs; but the body of each high seat was a single jewel of monstrous size: the lefthand seat a black opal, asparkle with steel-blue fire, the next a fire-opal, as it were a burning coal, the third seat an alexandrite, purple like wine by night but deep sea-green by day. Ten more pillars stood in semicircle behind the high seats, bearing up above them and the dais a canopy of gold. The benches that ran from end to end of the lofty chamber were of cedar, inlaid with coral and ivory, and so were the tables that stood before the benches.

—

— Um corredor lateral margeava cada fileira de pilares, e sete pinturas no lado oeste visavam sete espaçosas janelas ao leste. Ao fim da sala sobre um estrado estavam três tronos, os braços de cada um composto de dois hipogrifos forjados em ouro, com as asas abertas, e as pernas dos tronos as patas dos hipogrifos; mas o corpo de cada trono era uma joia única de tamanho monstruoso: o da esquerda uma opala negra, alumiada com um fogo azul-aço; o seguinte uma opala de fogo, como um carvão ardente; o terceiro assento uma alexandrita, púrpura como vinho à noite mas um profundo verde-mar de dia. Mais dez pilares erigiam-se em semicírculo atrás dos tronos, carregando sobre eles e sobre o estrado um dossel de ouro. Os bancos que corriam de lado a lado pela altiva câmara eram de cedro, incrustados com coral e marfim, e assim também as mesas que estavam em frente aos bancos.

—

— The floor of the chamber was tessellated, of marble and green tourmaline, and on every square of tourmaline was carven the image of a fish: as the dolphin, the conger, the cat-fish, the salmon, the tunny, the squid, and other wonders of the deep. Hangings of tapestry were behind the high seats, worked with flowers, snake's-head, snapdragon, dragonmouth, and their kind; and on the dado below the windows were sculptures of birds and beasts and creeping things.

— O piso do salão era tesselado, de mármore e turmalina verde, e em cada quadrado de turmalina estava esculpida a imagem de uma criatura marinha: como o golfinho, o congro, peixe-gato, o salmão, o atum, a lula, e outras maravilhas das profundezas. Cortinas de tapeçaria ficavam por detrás dos tronos, trabalhadas com flores, fritilárias, bocas-de-leão, e outras do tipo; e no rodapé abaixo das janelas estavam esculturas de pássaros e bestas e coisas rastejantes.

But a great wonder of this chamber, and a marvel to behold, was how the capital of every one of the four-and-twenty pillars was hewn from a single precious stone, carved by the hand of some sculptor of long ago into the living form of a monster: here was a harpy with screaming mouth, so wondrously cut in ochre-tinted jade it was a marvel to hear no scream from her: here in wine-yellow topaz a flying fire-drake: there a cockatrice made of a single ruby: there a star sapphire the colour of moonlight, cut for a cyclops, so that the rays of the star trembled from his single eye: salamanders, mermaids, chimaeras, wild men o' the woods, leviathans, all hewn from faultless gems, thrice the bulk of a big man's body, velvet-dark sapphires, cristolite, beryl, amethyst, and the yellow zircon that is like transparent gold.

Mas um grande prodígio desta câmara, e uma maravilha para contemplar, era como o capitel de cada um dos vinte e quatro pilares havia sido talhado de uma única pedra preciosa, cinzelada pela mão de algum escultor de há muito tempo na forma viva de um monstro: aqui estava a harpia a escancarar a boca, tão incrivelmente cortada em jade tom-de-ocre a ser surpreendente não ouvir nenhum grito dela: aqui em topázio vinho-amarelo um dragão voador: ali uma cocatriz feita de um único rubi: ali uma safira estrela cor-do-luar, cortada para um ciclope, de modo que os raios da estrela tremiam partindo de seu olho único: salamandras, sereias, quimeras, homens selvagens das florestas, leviatãs, todos lapidados de gemas impecáveis, o triplo do tamanho do corpo de um homem grande, aveludadas safiras escuras, crisólita, berilo, ametista, e zircônia amarela que é como o ouro transparente.

To give light to the presence chamber were seven escarbuncles, great as pumpkins, hung in order down the length of it, and nine fair moonstones standing in order on silver pedestals between the pillars on the dais. These jewels, drinking in the sunshine by day, gave it forth during the hours of darkness in a radiance of pink light and a soft effulgence as of moonbeams. And yet another marvel, the nether side of the canopy over the high seats was encrusted with lapis lazuli, and in that feigned dome of heaven burned the twelve signs of the zodiac, every star a diamond that shone with its own light.

Para iluminar o salão de audiências havia sete carbúnculos, grandes como abóboras, pendurados em ordem ao longo dela, e nove belas selenitas em ordem sobre pedestais argentados entre os pilares no dossel. Estas joias, bebendo a luz do sol de dia, a projetavam durante as horas de escuridão em uma radiância de luz rosa e em uma refulgência amena tal como de raios de luz da lua. E ainda outra maravilha, o lado interno do dossel sobre os tronos estava incrustado com lápis lazúli, e naquele fingido domo celeste queimavam os doze signos do zodíaco, cada estrela um diamante que brilhava com a sua própria luz.

Folk now began to be astir in the castle, and there came a score of serving men into the presence chamber with brooms and brushes, cloths and leathers, to sweep and garnish it, and burnish the gold and jewels of the chamber. Lissome they were and sprightly of gait, of fresh complexion and fair-haired. Horns grew on their heads. When their tasks were accomplished they departed, and the presence began to fill with guests. Ajoy it was to see such a shifting maze of velvets, furs, curious needleworks and cloth of tissue, tiffanies, laces, ruffs, goodly chains and carcanets of gold: such glitter of jewels and weapons: such nodding of the plumes the Demons wore in their hair, half veiling the horns that grew upon their heads. —

Gente começou a se agitar no castelo, e veio uma leva de servos ao salão de audiência com escovas e vassouras, panos e couro, para varrê-lo e enfeitá-lo, e abrilhantar o ouro e as joias do salão. Céleres e de passo jovial eram eles, de tez viçosa e cabelos claros. Chifres cresciam em suas cabeças. Partiram ao completar suas tarefas, e a salão de audiência começou a se encher de convidados. Uma felicidade era ver tal labirinto oscilante de veludos, peles, intrigantes bordados e lenços de seda, tecidos translúcidos, rendas, rufos, graciosas correntes e gargantilhas de ouro: tal cintilar de joias e armas: tal acenar das plumas que os demônios usavam em seus cabelos, meio velando os chifres que cresciam em suas cabeças. —

—Some were sitting on the benches or leaning on the polished tables, some walking forth and back upon the shining floor. Here and there were women among them, women so fair one had said: it is surely white-armed Helen this one; this, Arcadian Atalanta; this, Phryne that stood to Praxiteles for Aphrodite's picture; this, Thais, for whom great Alexander to pleasure her fantasy did burn Persepolis like a candle; this, she that was rapt by the Dark God from the flowering fields of Enna, to be Queen for ever among the dead that be departed.

Now came a stir near the stately doorway, and Lessingham beheld a Demon of burly frame and noble port, richly attired. His face was ruddy and somewhat freckled, his forehead wide, his eyes calm and blue like the sea. His beard, thick and tawny, was parted and brushed back and upwards on either side.

Alguns estavam sentados nos bancos ou curvados sobre as mesas polidas, alguns andavam para a frente e para trás sobre o piso lustroso. Aqui e ali havia mulheres entre eles, mulheres tão belas a justificar dizer: certamente é Helena dos ombros brancos esta aqui; esta, arcadiana Atalanta; esta, Phryne que posou a Praxiteles para a imagem de Afrodite; esta, Thais, por quem Alexandre para aprazer as fantasias queimou Persépolis como uma vela; esta, ela que foi raptada pelo Deus Sombrio em Enna, a ser Rainha para sempre entre os mortos já partidos.

Veio uma agitação perto da faustosa porta, e Lessingham contemplou um demônio de robusta estrutura e nobre porte, ricamente trajado. Sua face era rósea e um pouco sardenta, sua fronte larga, seus olhos calmos e azuis como o mar. Sua barba, grossa e fulva, era partida e escovada para cima em ambos os lados.

"Tell me, my little martlet," said Lessingham, "is this Lord Juss?"

"This is not Lord Juss," answered the martlet, "nor aught so worshipful as he. The lord thou seest is Volle, who dwelleth under Kartadza, by the salt sea. A great sea-captain is he, and one that did service to the cause of Demonland, and of the whole world besides, in the late wars against the Ghouls.

"But cast thine eyes again towards the door, where one standeth amid a knot of friends, tall and somewhat stooping, in a corselet of silver, and a cloak of old brocaded silk coloured like tarnished gold; something like to Volle in feature, but swarthy, and with bristling black moustachios."

"I see him," said Lessingham. "This then is Lord Juss!"

"Me diga, minha pequena merleta," disse Lessingham, "Será este Senhor Juss?"

"Este não é Senhor Juss," respondeu a merleta. "nem tão venerável quanto ele. O senhor que vês é Volle, que habita sob Karladza, junto ao mar-de-sal. Um grande capitão dos mares ele é, e um que já prestou serviço à causa do País dos Demônios, e ainda ao mundo todo, nas últimas guerras contra os ghouls."

"Mas lança teus olhos de novo em direção à porta, onde está alguém entre um grupo de amigos alto e de certo modo curvado, em um corselete de prata, e uma capa de antiga seda brocada colorida como ouro manchado; algo como Volle em feições, mas moreno, e com os bigodes negros eriçados."

"Vejo-o," disse Lessingham. "Então este é Senhor Juss!"

"Not so," said martlet. "'Tis but Vizz, brother to Volle. He is wealthiest in goods of all the Demons, save the three brethren only and Lord Brandoch Daha."

"And who is this?" asked Lessingham, pointing to one of light and brisk step and humorous eye, who in that moment met Volle and engaged him in converse apart. Handsome of face he was, albeit somewhat long-nosed and sharp-nosed: keen and hard and filled with life and the joy of it.

"Here thou beholdest," answered she, "Lord Zigg, the farfamed tamer of horses. Well loved is he among the Demons, for he is merry of mood, and a mighty man of his hands withal when he leadeth his horsemen against the enemy."

"Não é o caso," disse a merleta. "Não é outro que Vizz, irmão de Volle. Ele é o mais rico em bens de todos os demônios, com exceção dos três irmãos apenas e do Senhor Brandoch Daha."

"E quem é este?" perguntou Lessingham, apontando para um de passos leves e bruscos e de olhar bem-humorado, que naquele momento foi encontrar-se com Volle e com ele passou a conversar à parte. Formoso de rosto ele era, embora de nariz longo e afilado: firme e sagaz e cheio de vida e da sua alegria.

"Aqui tu contemplas" respondeu ela, "o Senhor Zigg, o muito famoso domador de cavalos. Bem-quisto é ele entre os demônios, pois é alegre de temperamento, e homem de fibra férrea quando lidera seus cavaleiros contra o inimigo."

Volle threw up his beard and laughed a great laugh at some jest that Zigg whispered in his ear, and Lessingham leaned forward into the hail if haply he might catch what was said. The hum of talk drowned the words, but leaning forward Lessingham saw where the arras curtains behind the dais parted for a moment, and one of princely bearing advanced past the high seats down the body of the hall. His gait was delicate, as of some lithe beast of prey newly wakened out of slumber, and he greeted with lazy grace the many friends who hailed his entrance. Very tall was that lord, and slender of build, like a girl. His tunic was of silk coloured like the wild rose, and embroidered in gold with representations of flowers and thunderbolts. —

Volle lançou sua barba para cima e riu uma grande risada por conta de algum gracejo que Zigg lhe sussurrou no ouvido, e Lessingham se inclinou para a frente em direção à festa como se por acaso pudesse apanhar algo do que era dito. O zumbido de falação afogou as palavras, mas inclinando-se para a frente Lessingham viu onde as cortinas de arrás atrás do estrado se abriram por um momento, e alguém de feições principescas avançou além dos tronos descendo ao meio do salão. Seu passo era delicado, como se de um flexível animal de rapina recém acordado do torpor, e ele saudou com uma graça preguiçosa os muitos amigos que davam salves a sua entrada. Muito alto era aquele senhor, e esguio de construção, como uma garota. Sua túnica era de seda colorida como a rosa selvagem, e bordada em ouro com representações de flores e raios. —

— Jewels glittered on his left hand and on the golden bracelets on his arms, and on the fillet twined among the golden curls of his hair, set with plumes of the king-bird of Paradise. His horns were dyed with saffron, and inlaid with filigree work of gold. His buskins were laced with gold, and from his belt hung a sword, narrow of blade and keen, the hilt rough with beryls and black diamonds. Strangely light and delicate was his frame and seeming, yet with a sense of slumbering power beneath, as the delicate peak of a snow mountain seen afar in the low red rays of morning. His face was beautiful to look upon, and softly coloured like a girl's face, and his expression one of gentle melancholy, mixed with some disdain; but fiery glints awoke at intervals in his eyes, and the lines of swift determination hovered round the mouth below his curled moustachios.

"At last," murmured Lessingham, "at last, Lord Juss!"

— Pedras preciosas cintilavam na sua mão esquerda e nos braceletes dourados em seus braços, e no filete laçado entre os cachos dourados do seu cabelo, arranjado com plumas da real ave-do-Paraíso. Seus chifres estavam tingidos de açafrão, e ornados com trabalho de filigrana em ouro. Seus coturnos estavam enlaçados com ouro, e de seu cinto pendia uma espada, estreita de lâmina e afiada, a empunhadura áspera de berilos e diamantes negros. Estranhamente leve e delicada era sua forma e aparência, mas com um senso de força dormente, tal como o delicado pico de uma montanha em neve vista de longe nos baixos raios vermelhos da manhã. Sua face era bela de observar, e suavemente corada como a face de uma garota, e sua expressão uma de gentil melancolia, misturada com algum desdém; mas brilhos ígneos despertavam nos seus olhos por intervalos, e as linhas de uma determinação rápida pairavam ao redor da boca embaixo de seus bigodes.

"Enfim," murmurou Lessingham, "enfim, o Senhor Juss!"

"Little art thou to blame," said the martlet, "for this misprision, for scarce could a lordlier sight have joyed thine eyes. Yet is this not Juss, but Lord Brandoch Daha, to whom all Demonland west of Shalgreth and Stropardon oweth allegiance: the rich vineyards of Krothering, the broad pasture lands of Failze, and all the western islands and their cragbound fastnesses. Think not, because he affecteth silks and jewels like a queen, and carrieth himself light and dainty as a silver birch tree on the mountain, that his hand is light or his courage doubtful in war. For years was he held for the third best man-at-arms in all Mercury, along with these, Goldry Bluszco and Gorice X. of Witchland. And Gorice he slew, nine summers back, in single combat, when the Witches harried in Goblinland and Brandoch Daha led five hundred and fourscore Demons to succour Gaslark, the king of that country. And now can none surpass Lord Brandoch Daha in feats of arms, save perchance Goldry alone.

"Pouca culpa tens" disse a merleta, "por este desacerto, pois a custo poderia uma vista mais nobre ter alegrado teus olhos. Ainda este não é Juss, mas o Senhor Brandoch Daha, a quem todo País dos Demônios a oeste de Shalgreth e Stropardon deve aliança: os ricos vinhedos de Krothering, as largas terras de pastoreio de Failze, e todas as ilhas ocidentais com a solidez de seus penhascos. Não penses, por afeitar-se de sedas e joias como uma rainha, e se portar leve e gracioso como uma bétula prateada na montanha, que sua mão seja leve ou sua coragem duvidosa na guerra. Por anos foi ele considerado o terceiro melhor homem de armas de todo o Mercúrio, junto com estes, Goldry Bluszco e Gorice X. do País dos Bruxos. E Gorice ele ceifou, nove verões atrás, em combate singular, quando os bruxos saquearam o País dos Goblins e Brandoch Daha liderou quinhentos e oitenta demônios para socorrer Gaslark, o rei daquele país. E agora ninguém pode superar o Senhor Brandoch Daha em feitos de armas, tirando talvez Goldry apenas.

"Yet, ho," she said, as a sweet and wild music stole on the ear, and the guests turned towards the dais, and the hangings parted, "at last, the triple lordship of Demonland! Strike softly, music: smile, Fates, on this festal day! Joy and safe days shine for this world and Demonland! Turn thy gaze first on him who walks in majesty in the midst, his tunic of olive-green velvet ornamented with devices of hidden meaning in thread of gold and beads of chrysolite. Mark how the buskins, clasping his stalwart calves, glitter with gold and amber. Mark the dusky cloak streamed with gold and lined with blood-red silk: a charmed cloak, made by the sylphs in forgotten days, bringing good hap to the wearer, so he be true of heart and no dastard. Mark him that weareth it, his sweet dark countenance, the violet fire in his eyes, the sombre warmth of his smile, like autumn woods in late sunshine. —

"Mas vê," ela disse, enquanto uma doce e selvagem música envolvia os ouvidos, e os convidados voltavam-se para o dossel, e as cortinas se abriram. "por fim, o senhorio triplo do País dos Demônios! Sê suave, música: sorride, Moiras, sobre este dia de festas! Alegria e dias seguros brilhem para este mundo e o País dos Demônios! Volta teus olhos primeiro para aquele que caminha majestoso ao centro, sua túnica de verde-oliva de veludo ornamentada com motivos de significado oculto em fios de ouro e contas de crisólita. Nota como os coturnos, agarrando suas panturrilhas robustas, cintilam com ouro e âmbar. Nota a escura capa traçada com ouro e forrada com seda vermelho-sangue: uma capa encantada, feita por silfos em dias esquecidos, trazendo boa sorte ao portador, para que seja puro de coração e não covarde. Nota aquele que a veste, sua doce fisionomia morena, o fogo violeta em seus olhos, o calor melancólico de seu sorriso, como florestas outonais em um sol tardio. —

—This is Lord Juss, lord of this age-remembering castle, than whom none hath more worship in wide Demonland. Somewhat he knoweth of art magical, yet useth not that art; for it sappeth the life and strength, nor is it held worthy that a Demon should put trust in that art, but rather in his own might and main.

"Now turn thine eyes to him that leaneth on Juss's left arm, shorter but mayhap sturdier than he, apparelled in black silk that shimmers with gold as he moveth, and crowned with black eagle's feathers among his horns and yellow hair. His face is wild and keen like a sea-eagle's, and from his bristling brows the eyes dart glances sharp as a glancing spear. A faint flame, pallid like the fire of a Will-o'-the-Wisp, breathes ever and anon from his distended nostrils. This is Lord Spitfire, impetuous in war.

— Este é o Senhor Juss, senhor deste castelo de muitas eras, mais do que qualquer outro merecedor de adoração em todo o País dos Demônios. Algo sabe da arte mágica, mas não usa aquela arte; pois ela mina a vida e a força, e não se tem como digno que um demônio deva colocar sua confiança naquela arte, em vez de em suas próprias mãos e músculos.

"Agora torna teus olhos para ele que se apoia no braço esquerdo de Juss, mais baixo, mas algo mais robusto do que ele, trajando seda negra que brilha com ouro quando ele se movimenta, e coroadado com as penas de uma águia negra entre seus chifres e cabelo claro. Seu rosto é selvagem e fino como o de uma águia do mar, e de suas sobrancelhas eriçadas os olhos dardejaram olhares agudos como lanças. Uma chama fraca, pálida como a dos fogos-fátuos, exala de quando em quando a partir de suas narinas distendidas. Este é o Senhor Spitfire, impetuoso na guerra.

"Last, behold on Juss's right hand, yon lord that bulks mighty as Hercules yet steppeth lightly as a heifer. The thews and sinews of his great limbs ripple as he moves beneath a skin whiter than ivory; his cloak of cloth of gold is heavy with jewels, his tunic of black sendaline hath great hearts worked thereon in rubies and red silk thread. Slung from his shoulders clanks a two-handed sword, the pommel a huge star-ruby carven in the image of a heart, for the heart is his sign and symbol. This is that sword forged by the elves, wherewith he slew the sea-monster, as thou mayest see in the painting on the wall. Noble is he of countenance, most like to his brother Juss, but darker brown of hair and ruddier of hue and bigger of cheekbone. Look well on him, for never shall thine eyes behold a greater champion than the Lord Goldry Bluszco, captain of the hosts of Demonland."

"Por último, contempla à direita de Juss, o Senhor ali que se avoluma poderoso como Hércules, mas caminha leve como um novilho. Os músculos e tendões de suas grandes pernas ondulam enquanto ele se movimenta sob uma pele mais branca que o marfim; sua capa de tecido de ouro é carregada de joias, sua túnica de sedalina negra trabalhada com grandes corações feitos de rubi e fios de seda vermelha. Pende de seus ombros uma espada de duas mãos, o pomo uma grande estrela-rubi entalhada na imagem de um coração, pois o coração é seu signo e símbolo. Esta é aquela espada forjada pelos elfos, com a qual ele matou o monstro marinho, tal como podes ver no quadro da parede. Nobre é ele de semblante, em muito como seu irmão Juss, mas de um marrom mais escuro de cabelo e de tom mais avermelhado e maior de rosto. Mira-o bem, pois nunca vão teus olhos contemplar um campeão maior do que o Senhor Goldry Bluszco, capitão das hostes do País dos Demônios."

Now when the greetings were done and the strains of the lutes and recorders sighed and lost themselves in the shadowy vault of the roof, the cup-bearers did fill great gems made in form of cups with ancient wine, and the Demons caroused to Lord Juss deep draughts in honour of this day of his nativity. And now they were ready to set forth by twos and threes into the parks and pleasaunces, some to take their pleasure about the fair gardens and fishponds, some to hunt wild game among the wooded hills, some to disport themselves at quoits or tennis or riding at the ring or martial exercises; that so they might spend the livelong day as befitteth high holiday, in pleasure and action without care, and thereafter revel in the lofty presence chamber till night grew old with eating and drinking and all delight.

Agora quando as saudações haviam sido feitas e o som dos alaúdes e das flautas doces suspiraram e se perderam na ensombrada abóbada do teto, os copeiros encheram de vinho ancião grandes gemas feitas na forma de taças, e os demônios dedicaram ao Senhor Juss profundos goles em honra a este dia de sua natividade. E agora eles estavam prontos para se dirigir em grupos de dois ou três para dentro dos parques e prazeres, alguns para se deleitar nos belos jardins e nas lagoas de pescaria, alguns para caçar animais selvagens entre as florestas das colinas, alguns para o desporto de arremesso de disco ou do tênis ou da equitação ou para algum exercício marcial; para que pudessem despender o dia como convinha ao sumo feriado, no prazer e na ação sem cuidados, e depois divertir-se no altivo salão de audiência até a noite envelhecer com o comer e o beber e todos os deleites.

But as they were upon going forth, a trumpet was sounded without, three strident blasts.

"What kill-joy have we here?" said Spitfire. "The trumpet soundeth only for travellers from the outlands. I feel it in my bones some rascal is come to Galing, one that bringeth ill hap in his pocket and a shadow athwart the sun on this our day of festival."

"Speak no word of ill omen," answered Juss. "Whosoe'er it be, we will straight dispatch his business and so fall to pleasure indeed. Some, run to the gate and bring him in."

The serving man hastened and returned, saying, "Lord, it is an Ambassador from Witchland and his train. Their ship made land at Lookinghaven-ness at nightfall. They slept on board, and your soldiers gave them escort to Galing at break of day. He craveth present audience."

Mas quando eles estavam para avançar, uma trombeta foi soada lá fora, três rajadas estridentes.

"Que estraga-prazer temos aqui?" disse Spitfire. "A trombeta soa apenas para viajantes do estrangeiro. Sinto em meus ossos: algum ordinário veio a Galing, alguém que trará má-sorte em seu bolso e uma sombra a cruzar o sol neste dia nosso de festival."

"Não digas nenhuma palavra de mau agouro," respondeu Juss. "Quem quer que seja, nós prontamente despacharemos seus assuntos e assim voltaremos de fato aos prazeres. Alguém, corra para o portão e traga-o para dentro."

O serviçal se apressou e retornou, dizendo: "Senhor, é um Embaixador do País dos Bruxos e sua comitiva. Seu navio atracou em Lookinghaven ao entardecer. Eles dormiram a bordo, e vossos soldados lhes deram escolta até Galing ao raiar do dia. Ele requer imediata audiência."

"From Witchland, ha?" said Juss.
"Such smokes use ever to go before
the fire."

"Shall's bid the fellow," said Spitfire,
"wait on our pleasure? It is pity such
should poison our gladness."

Goldry laughed and said, "Whom
hath he sent us? Laxus, think you? to
make his peace with us again for that
vile part of his practised against us
off Kartadza, detestably falsifying his
word he had given us?"

Juss said to the serving man, "Thou
sawest the Ambassador. Who is
he?"

"Lord," answered he, "His face was
strange to me. He is little of stature
and, by your highness' leave, the
most unlike to a great lord of
Witchland that ever I saw. And, by
your leave, for all the marvellous rich
and sumptuous coat a weareth, he is
very like a false jewel in a rich
casing."

"Do País dos Bruxos, é?" disse Juss.
"Tais fumaças costumam vir sempre
antes do fogo."

"Solicitaremos ao homem," disse
Spitfire, "esperar à nossa
conveniência? É uma pena tal coisa
envenenar o nosso contentamento."

Goldry riu e disse, "Quem ele nos
enviou? Laxus, achais? Para fazer
as pazes conosco novamente depois
daquela vileza dele praticada contra
nós em Kartadza, detestavelmente
falsificando a sua palavra que nos
havia dado?"

Juss disse ao serviçal, "Tu viste o
Embaixador. Quem é?"

"Senhor," respondeu ele, "sua face
me era estranha. Ele é de baixa
estatura e, com a permissão de
vossa majestade, o menos parecido
com um grande senhor do País dos
Bruxos que eu já vi. E, com a sua
permissão, por mais maravilhosa e
rica e suntuosa a capa que esteja
trajando, ele é muito como uma joia
falsa ricamente embalada."

"Well," said Juss, "a sour draught sweetens not in the waiting. Call we in the Ambassador."

Lord Juss sat in the high seat midmost of the dais, with Goldry on his right in the seat of black opal, and on his left Spitfire, throned on the alexandrite. On the dais sat likewise those other lords of Demonland, and the guests of lower degree thronged the benches and the polished tables as the wide doors opened on their silver hinges, and the Ambassador with pomp and ceremony paced up the shining floor of marble and green tourmaline.

"Why, what a beastly fellow is this?" said Lord Goldry in his brother's ear. "His hairy hands reach down to his knees. A shuffleth in his walk like a hobbled jackass."

"Bem," disse Juss, "bebida amarga não adocica por esperar. Chama o Embaixador."

O Senhor Juss sentou-se no trono mais ao meio do estrado, com Goldry à sua direita no assento de opala negra, e à sua esquerda Spitfire, entronado no de alexandrita. No estrado de igual maneira se sentaram os outros senhores do País dos Demônios, e os convidados de classe inferior se amontoaram nos bancos e nas mesas polidas enquanto as largas portas se abriam nas dobradiças de prata, e o Embaixador caminhou com pompa e cerimônia pelo piso brilhante de mármore e turmalina verde.

"Mas como? Que sujeito animalesco é esse?" disse o Senhor Goldry no ouvido de seu irmão. "Suas mãos peludas vão até o seu joelho. Embaralha o passo como um asno coxo."

"I like not the dirty face of the Ambassador," said Lord Zigg. "His nose sitteth flat on the face of him as it were a dab of clay, and I can see pat up his nostrils a summer day's journey into his head. If's upper lip bespeak him not a rare spouter of rank fustian, perdition catch me. Were it a finger's breadth longer, a might tuck it into his collar to keep his chin warm of a winter's night."

"I like not the smell of the Ambassador," said Lord Brandoch Daha. And he called for censers and sprinklers of lavender and rose water to purify the chamber, and let open the crystal windows that the breezes of heaven might enter and make all sweet.

"Eu não gosto da cara suja do Embaixador" disse o Senhor Zigg. "Seu nariz é como uma bolota de argila achatada sobre seu rosto. E consigo entrar por aquelas narinas e fazer uma longa caminhada até dentro de sua cabeça. Se o lábio superior dele não indica uma matraca falastrona, que a perdição me leve. Se fosse um dedo mais largo, poderia ser enfiado em seu colarinho para manter seu queixo aquecido em noites de inverno."

"Eu não gosto do cheiro do Embaixador," disse Senhor Brandoch Daha. E pediu incensários e aspersores de lavanda e água de rosas para purificar a câmara, e para mandarem abrir as janelas de cristal para que as brisas do céu pudessem entrar e deixar tudo agradável.

So the Ambassador walked up the shining floor and stood before the lords of Demonland that sat upon the high seats between the golden hippogriffs. He was robed in a long mantle of scarlet lined with ermine, with crabs, woodlice, and centipedes worked thereon in golden thread. His head was covered with a black velvet cap with a peacock's feather fastened with a brooch of silver. Supported by his trainbearers and attendants, and leaning on his golden staff, he with raucous accent delivered his mission:

Assim o Embaixador andou pelo piso brilhante e parou em frente aos Senhores do País dos Demônios que sentavam sobre os tronos entre os hipogrifos dourados. Ele estava vestido em um longo manto escarlate forrado de arminho, com caranguejos, bichos-de-conta, e centopeias trabalhadas ali em fios de ouro. Sua cabeça estava coberta com um capuz de veludo negro com a pena de um pavão fixada por um broche de prata. Auxiliado por seus partidários e atendentes, e se inclinando sobre seu bastão dourado, com voz áspera declarou sua missão:

"Juss, Goldry, and Spitfire, and ye other Demons, I come before you as the Ambassador of Gorice XI., most glorious King of Witchland, Lord and great Duke of Buteny and Estremerine, Commander of Shulan, Thramnл, Mingos, and Permio, and High Warden of the Esamocian Marches, Great Duke of Trace, King Paramount of Beshtria and Nevria and Prince of Ar, Great Lord over the country of Ojedia, Maltraeny, and of Baltary and Toribia, and Lord of many other countries, most glorious and most great, whose power and glory is over all the world and whose name shall endure for all generations. And first I bid you be bound by that reverence for my sacred office of envoy from the King, which is accorded by all people and potentates, save such as be utterly barbarous, to ambassadors and envoys."

"Juss, Goldry, e Spitfire, e vós outros demônios, eu venho ante vós como Embaixador de Gorice XI, o mais glorioso Rei do País dos Bruxos, Senhor e grande Duque de Buteny e Estremerine, Comandante de Shulan, Thramnë, Mingos, e Permio, Sumo Guardião dos Pântanos de Esamocia, Grande Duque de Trace, Rei Supremo de Beshtria e Nevria e Príncipe de Ar, Grande Senhor sobre todo o país de Ojedia, Maltraëny, de Baltary e Toribia, e Senhor de muitos outros países, o maior e mais glorioso, cujo poder e a glória se estendem sobre todo o mundo e cujo nome perdurará por todas as gerações. E primeiro peço que vós vos atenhais à reverência ao meu sagrado ofício de enviado do Rei, que é garantida por todos os povos e potentados, salvo pelos completamente bárbaros, a embaixadores e enviados."

"Speak and fear not," answered Juss. "Thou hast mine oath. And that hath never been forsworn, to Witch or other barbarian."

The Ambassador shot out his lips in an O, and threatened with his head; then grinned, laying bare his sharp and misshapen teeth, and proceeded:

"Thus saith King Gorice, great and glorious, and he chargeth me to deliver it to you, neither adding any word nor taking away: 'I have it in mind that no ceremony of homage or fealty hath been performed before me by the dwellers in my province of Demonland-"

"Fala e não temas" respondeu Juss. "tens meu juramento. E este nunca foi apostasiado perante bruxos ou outros bárbaros."

O Embaixador formou um O com seus lábios, e ameaçou com sua cabeça; então sorriu sardonicamente, desnudando seus dentes disformes e afiados, e continuou:

"Dessarte diz o Rei Gorice, grande e glorioso, e me incumbiu de vos entregar, nem adicionando e nem tirando palavra: "Eu tenho em mente que nenhuma cerimônia de homenagem ou fidelidade foi performada perante mim pelos habitantes de minha província o País dos Demônios..."

As the rustling of dry leaves strewn in a flagged court when a sudden wind striketh them, there went a stir among the guests. Nor might the Lord Spitfire contain his wrath, but springing up and clapping hand to swordhilt, as minded to do a hurt to the Ambassador, "Province?" he cried. "Are not the Demons a free people? And is it to be endured that Witchland should commission this slave to cast insults in our teeth, and this in our own castle?"

A murmur went about the hall, and here and there folk rose from their seats. The Ambassador drew down his head between his shoulders like a tortoise, baring his teeth and blinking with his small eyes. But Lord Brandoch Daha, lightly laying his hand on Spitfire's arm, said: —

Como o farfalhar de folhas atçadas sobre um chão pavimentado quando um vento súbito as atinge, houve rebuliço entre os convidados. Nem pôde o Senhor Spitfire conter sua fúria, mas saltou de pé segurando o punho da espada, como intencionando causar dano ao Embaixador, "Província?" gritou. "Não são os demônios um povo livre? E é de ser aturado que o País dos Bruxos comissione este escravo para nos lançar insultos na cara, e isto no nosso próprio castelo?"

Um murmúrio tomou conta do salão, e aqui e ali gente se levantou de seus assentos. O Embaixador afundou a cabeça entre os ombros como uma tartaruga, desnudando os dentes e piscando com seus olhos pequenos. Mas o Senhor Brandoch Daha, pousando levemente a mão no braço de Spitfire, disse: —

— "The Ambassador hath not ended his message, cousin, and thou hast frightened him. Have patience and spoil not the comedy. We shall not lack words to answer King Gorice: no, nor swords, if he must have them. But it shall not be said of us of Demonland that it needeth but a boorish message to turn us from our ancient courtesy toward ambassadors and heralds."

So spake Lord Brandoch Daha, in lazy half-mocking tone, as one who but idly returneth the ball of conversation; yet clearly, so that all might hear. And therewith the murmurs died down, and Spitfire said, "I am tame. Say thine errand freely, and imagine not that we shall hold thee answerable for aught thou sayest, but him that sent thee."

— "O Embaixador não terminou sua mensagem, primo, e tu o assustaste. Tem paciência e não estragues a comédia. Não nos faltará palavras para responder ao Rei Gorice: não, nem espadas, se ele as merecer. Mas não seja dito de nós do País dos Demônios que foi apenas preciso uma mensagem rude para nos afastar da nossa cortesia ancestral para com embaixadores e arautos."

Desta forma falou Senhor Brandoch Daha, em um preguiçoso tom meio zombeteiro, como alguém que ociosamente volta ao fio da conversa; mas claramente, para que todos pudessem ouvir. E com isso acalmaram os murmúrios, e Spitfire disse, "Estou manso. Diz teu recado livremente, e não imagines que nós te faremos responder por algo que tenhas dito, no lugar daquele que te enviou."

"Whose humble mouthpiece I only am," said the Ambassador, somewhat gathering courage; "and who, saving your reverence, lacketh not the will nor the power to take revenge for any outrage done upon his servants. Thus saith the King: 'I therefore summon and command you, Juss, Spitfire, and Goldry Bluszco, to make haste and come to me in Witchland in my fortress of Carcë, and there dutifully kiss my toe, in witness before all the world that I am your Lord and King, and rightful overlord of all Demonland.'"

Gravely and without gesture Lord Juss harkened to the Ambassador, leaning back in his high seat with either arm thrown athwart the arched neck of the hippogriff. Goldry, smiling scornfully, toyed with the hilt of his great sword. Spitfire sat strained and glowering, the sparks crackling at his nostrils.

"Do qual sou apenas um porta-voz" disse o Embaixador, juntando alguma coragem. "e a quem, seja dito com reverência, não carece nem da vontade nem do poder de se vingar por qualquer ultraje feito contra os servos dele. Dessarte diz o Rei: "Portanto eu vos invoco e comando, Juss, Spitfire, e Goldry Bluszco, a vos apressardes e virdes até mim no País dos Bruxos em minha fortaleza de Carcë, e ali a obsequiosamente beijardes meu dedão, dando testemunho a todo o mundo de que sou o vosso senhor e Rei, e governante por direito de todo o País dos Demônios."

Com gravidade e sem fazer nenhum gesto o Senhor Juss escutou o Embaixador, inclinando-se para trás em seu trono com ambos os braços lançados através do pescoço arqueado do hipogrifo. Goldry, sorrindo desdenhosamente, brincava com o punho de sua grande espada. Spitfire sentava-se retesado e aborrecido, as faíscas crepitando de suas narinas.

"Thou hast delivered all?" said Juss.

"Disseste tudo?" disse Juss.

"All," answered the Ambassador.

"Tudo" respondeu o Embaixador.

"Thou shalt have thine answer," said Juss. "While we take rede thereon, eat and drink"; and he beckoned the cupbearer to pour out bright wine for the Ambassador. But the Ambassador excused himself, saying that he was not athirst, and that he had store of food and wine aboard of his ship, which should suffice his needs and those of his following.

"Terás a tua resposta," disse Juss. "enquanto a este respeito tomamos conselho, come e bebe"; e ele sinalizou ao copeiro que desse vinho claro ao Embaixador. Mas o Embaixador se desculpou, dizendo que não estava sedento, e que tinha estoque de comida e vinho em seu navio, que deveria bastar às suas necessidades e às de sua comitiva.

Then said Lord Spitfire, "No marvel though the spawn of Witchland fear venom in the cup. They who work commonly such villany against their enemies, as witness Recedor of Goblinland whom Corsus murdered with a poisonous draught, shake still in the knees lest themselves be so entertained to their destruction;" and snatching the cup he quaffed it to the dregs, and dashed it on the marble floor before the Ambassador, so that it was shivered into pieces.

Então disse o Senhor Spitfire "Não é de espantar que a prole do País dos Bruxos tema veneno em sua taça. Aqueles que comumente infligem tais vilanias contra seus inimigos, como testemunhou Recedor do País dos Goblins, a quem Corsus assassinou com uma bebida envenenada, tremem todos nos joelhos por medo de serem eles mesmos da mesma forma levados à sua destruição;" e arrebatando a taça ele sorveu dela até a última gota, e a lançou ao chão de mármore na frente do Embaixador, de modo que foi estilhaçada.

And the lords of Demonland rose up and withdrew behind the flowery hangings into a chamber apart, to determine of their answer to the message sent unto them by King Gorice of Witchland.

When they were private together, Spitfire spake and said, "Is it to be borne that the King should put such shame and mockery upon us? Could a not at the least have made a son of Corund or of Corsus his Ambassador to bring us his defiance, 'stead of this filthiest of his domestics, a gibbering dwarf fit only to make them gab and game at their tippling bouts when they be three parts senseless with boosing?"

E os Senhores do País dos Demônios se levantaram e se recolheram atrás das cortinas floridas numa outra câmara separada, para determinar sobre sua resposta à mensagem enviada a eles por Gorice do País dos Bruxos.

Ao estarem juntos em privado, Spitfire proferiu e disse, "É de ser tolerado que o rei coloque tal vergonha e escárnio sobre nós? Não poderia ele ter ao menos feito um filho de Corund ou de Corsus seu Embaixador para nos trazer sua afronta, no lugar do mais sujo de seus domésticos, um anão tagarela adequado apenas para os divertir e fazer gargalhar quando já estão quase caindo de bêbados?"

Lord Juss smiled somewhat scornfully. "With wisdom," he said, "and with foresight bath Witchland made choice of his time to move against us, knowing that thirty and three of our well-built ships are sunken in Kartadza Sound in the battle with the Ghouls, and but fourteen remain to us. Now that the Ghouls are slain, every soul, and utterly abolished from this world, and so the great curse and peril of all this world ended by the sword and great valour of Demonland alone, now seemeth the happy moment unto these late mouth-friends to fall upon us. For have not the Witches a strong fleet of ships, since their whole fleet fled at the beginning of their fight with us against the Ghouls, leaving us to bear the burden? And now are they minded for this new treason, to set upon us traitorously and suddenly in this disadvantage. —

O Senhor Juss sorriu com um certo escárnio: "Com sabedoria," ele disse, "e com previdência o País dos Bruxos escolheu este momento para vir contra nós, sabendo que trinta e cinco dos nossos bons navios foram afundados no Estreito de Kartadza na batalha com os ghouls, e apenas quatorze nos restam. Agora que os ghouls estão mortos, todos eles, e completamente abolidos deste mundo, e por isso a grande maldição e ameaça de todo este mundo foram eliminados unicamente pela espada e valentia do País dos Demônios, agora parece um momento oportuno para estes saudosos falsos-amigos se baterem contra nós. Pois não têm os bruxos uma frota poderosa de navios, considerando que fugiu inteira no começo da nossa batalha com os ghouls, nos deixando para carregar o fardo? E agora estão intentos nessa nova traição, nos emboscando traiçoeira e subitamente nessa desvantagem. —

—For the King well judgeth we can carry no army to Witchland nor do aught in his despite, but must be long months a- shipbuilding. And doubt not he holdeth an armament ready aboard at Tenemos to sail hither if he get the answer he knoweth we shall send him."

"Sit we at ease then," said Goldry, "sharpening our swords; and let him ship his armies across the salt sea. Not a Witch shall land in Demonland but shall leave here his blood and bones to make fat our cornfields and our vineyards."

"Rather," said Spitfire, "apprehend this rascal, and put to sea to-day with the fourteen ships left us. We can surprise Witchland in his strong place of Carcë, sack it, and give him to the crows to peck at, or ever he is well awake to the swiftness of our answer. That is my counsel."

— Pois o Rei julga bem que nós não podemos carregar exército algum para o País dos Bruxos nem fazer nada contra ele, mas precisamos passar longos meses construindo navios. E não há dúvida de que ele mantém hostes prontas atracadas em Tenemos para velejarem para cá se receber a resposta que sabe que lhe enviaremos."

"Fiquemos despreocupados então," disse Goldry, "afiando nossas espadas; e o deixemos embarcar seus exércitos através do mar-de-sal. Não desembarcará aqui um bruxo no País dos Demônios que não deixará o seu sangue e ossos para engordar os nossos campos de centeio e nossos vinhedos."

"Ao contrário," disse Spitfire, "apreendi este vilão, e ide ao mar com os quatorze navios que nos restam. Podemos surpreender o País dos Bruxos em sua fortaleza de Carcë, saqueá-la, e deixá-la para os corvos bicarem, antes de bem perceberem a rapidez da nossa resposta. Este é meu conselho."

"Nay," said Juss, "we shall not take him sleeping. Be certain that his ships are ready and watching in the Witchiand seas, prepared against any rash onset. It were folly to set our neck in the noose; and little glory to Demonland to await his coming. This, then, is my rede: I will bid Gorice to the duello, and make offer to him to let lie on the fortune thereof the decision of this quarrel."

"A good rede, if it might be fulfilled," said Goldry. "But never will he dare to stand with weapons in single combat 'gainst thee or 'gainst any of us. Nevertheless the thing shall be brought about. Is not Gorice a mighty wrestler, and hath he not in his palace in Carcè the skulls and bones of ninety and nine great champions whom he hath vanquished and slain in that exercise? Puffed up beyond measure is he in his own conceit, and folk say it is a grief to him that none hath been found this long while that durst wrestle with him, and wofully he pineth for the hundredth. He shall wrestle a fall with me!"

"Não," disse Juss, "não o tomaremos enquanto dorme. Estejais certos de que seus navios estarão preparados e patrulhando nos mares do País dos Bruxos, preparados para qualquer temeridade. Seria tolo colocarmos nosso pescoço no laço; e pouca glória para o País dos Demônios esperarmos a sua chegada. Este, então, é meu conselho: Desafiarei Gorice a um duelo, e farei a oferta a ele que nisso deixe restar a fortuna desta querela."

"Um bom conselho, se puder ser concretizado," disse Goldry. "Mas nunca ele ousará estar em armas em combate singular contra ti ou contra qualquer um de nós. Ainda assim, o assunto será colocado em pauta. Não é Gorice um lutador poderoso, e não tem ele em seu palácio de Carcè as caveiras e ossos de noventa e nove grandes campeões a quem ele derrotou e matou neste exercício? Inflado fora de qualquer proporção está ele em sua vaidade, e o povo diz que para ele é uma lástima que por um bom tempo não tenha sido encontrado ninguém que pudesse lutar com ele, e com pesar ele se consome pelo centésimo. Ele lutará uma disputa comigo!"

Now this seemed good to them all. So when they had talked on it awhile and concluded what they would do, glad of heart the lords of Demonland turned them back to the lofty presence chamber. And there Lord Juss spake and said: "Demons, ye have heard the words which the King of Witchland in the overweening pride and shamelessness of his heart hath spoken unto us by the mouth of this Ambassador. Now this is our answer which my brother shall give, the Lord Goldry Bluszco; and we charge thee, O Ambassador, to deliver it truly, neither adding any word nor taking away."

And the Lord Goldry spake: "We, the lords of Demonland, do utterly scorn thee, Gorice XI., for the greatest of dastards, in that thou basely fleddest and forsookest us, thy sworn confederates, in the sea battle against the Ghouls. Our swords, which in that battle ended so great a curse and peril to all this world, are not bent nor broken. —

Isso a todos lhes pareceu bom. Então quando haviam falado sobre isso um tanto e concluído o que deveriam fazer, com os corações felizes os senhores do País dos Demônios tornaram de volta ao altivo salão de audiências. E ali o Senhor Juss proferiu e disse: "Demônios, vós ouvistes as palavras com que o Rei do País dos Bruxos na vaidade desmedida e desavergonhada de seu coração nos falou pela boca de seu Embaixador. Agora, esta é nossa resposta que será dada por meu irmão, o Senhor Goldry Bluszco; e nós te incumbimos, Ó Embaixador, de entregá-la em verdade, nem adicionando nem tirando palavra."

E o Senhor Goldry falou: "Nós, os senhores do País dos Demônios, inteiramente te desprezamos, Gorice XI, como o maior de todos os sórdidos, pois tu vilmente fugiste e nos abandonaste, teus confederados de juramento, na batalha naval contra os ghouls. Nossas espadas, que naquela batalha encerraram tamanha maldição e perigo para o mundo, não deixam de estar firmes e fortes. —

— They shall be sheathed in the bowels of thee and thy minions, Corsus to wit, and Corund, and their sons, and Corinius, and what other evildoers harbour in waterish Witchland, sooner than one little sea-pink growing on the cliffs of Demonland shall do thee obeisance. But, that thou mayest, if so thou wilt, feel our power somewhat, I, Lord Goldry Bluszco, make thee this offer: that thou and I do match ourselves singly each against other to wrestle three falls at the court of the Red Foliot, who inclineth neither to our side nor to thine in this quarrel. And we will bind ourselves by mighty oaths to these conditions, that if I overcome thee, the Demons shall leave you of Witchland in peace, and ye them, and the Witches shall forswear for ever their impudent claims on Demonland. But if thou, Gorice, win the day, then hast thou the glory of that victory, and withal full liberty to thrust thy claims upon us with the sword."

— Elas serão embainhadas nas tuas tripas e nas de teus criados, Corsus a saber, e Corund, e seus filhos, e Corinius, e quais mais malfeitores se abrigarem no País dos Bruxos, isso antes de que uma pequenina relva-do-olimpico crescendo nos desfiladeiros do País dos Demônios te faça reverência. Mas, para que possas, se assim desejares, sentir algo do nosso poder, eu, Senhor Goldry Bluszco, te faço esta oferta: que tu e eu façamos disputa homem a homem, um contra o outro para lutar até três quedas na corte do Foliote Vermelho, que não se inclina nem ao nosso lado nem ao teu nesta disputa. E nós convictamente nos ateremos a estas condições, que se eu te vencer, os demônios deixarão vós do País dos Bruxos em paz, e vós a eles, e os bruxos abdicarão para sempre de suas reivindicações descaradas sobre o País dos Demônios. Mas se tu, Gorice, te fizeres vitorioso, então terás a glória daquela vitória, e do mesmo modo liberdade lícita para lançar tuas reivindicações contra nós pela espada."

So spake the Lord Goldry Bluszco, standing in great pride and splendour beneath the starry canopy, and scowling terribly on the Ambassador from Witchland, so that the Ambassador was abashed and his knees smote together. And Goldry called his scribe and made him write the message for Gorice the King in great characters on a roll of parchment, and the lords of Demonland sealed it with their seals, and gave it to the Ambassador.

The Ambassador took it and made haste to depart; but when he was come to the stately doorway of the presence chamber, being near the door and amongst his attendants, and away from the lords of Demonland, he plucked up heart a little and turned and said: —

Assim falou o Senhor Goldry Bluszco, postado em grande orgulho e esplendor sob a abóbada estrelada, e franzindo terrivelmente o cenho para Embaixador do País dos Bruxos, de modo que o Embaixador se atrapalhou e seus joelhos travaram juntos. E Goldry chamou seu escriba e o fez escrever a mensagem para Gorice o Rei em grandes letras num rolo de pergaminho, e os senhores do País dos Demônios o selaram com seus sinetes, e o entregaram ao Embaixador.

O Embaixador o pegou e se apressou para sair; mas quando ele chegou à porta imponente do salão de audiências, estando perto da porta e entre os seus acompanhantes, e longe dos senhores do País dos Demônios, ele encontrou um pouco de coragem, se voltou e disse:

— "Rashly and to thy certain undoing, O Goldry Bluszco, hast thou bidden our Lord the King to contend with thee in wrastling. For be thou never so mighty of limb, yet hath he overthrown as mighty. And he wrastleth not for sport, but will surely work thy life's decay, and keep the dead bones of thee with the bones of the ninety and nine champions whom he hath heretofore laid low in that exercise."

— "Imprudentemente e para tua ruína certa, ó Goldry Bluszco, desafiaste nosso Senhor o Rei para disputar uma luta contigo. Pois nunca terás os braços tão fortes, a ponto dele já não ter derrotado tão fortes quanto. E ele não luta por esporte, mas certamente realizará a decadência da tua vida, e guardará os teus ossos mortos com os ossos dos noventa e nove campeões a quem ele já outrora pôs abaixo neste exercício."

Therewith, because Goldry and the other lords scowled upon him terribly, and the guests near the door fell to hooting and reviling of the Witches, the Ambassador went forth hastily and hastily down the shining stairs and across the court, as one who fleeth along a lane on a dark and windy night, daring not to turn his head lest his eye behold some fearsome thing prepared to clasp him. So speeding, he was fain to catch up about his knees the folds of his velvet cloak richly worked with crabs and creeping things; and huge whooping and laughter went up among the common lag of people without, to behold his long and nerveless tail thus bared to their unfriendly gaze. Insomuch that they fell to shouting with one accord, "Though his mouth be foul he hath a fair tail! Saw ye not his tail? Hurrah for Gorice who hath sent us a monkey for his Ambassador!"

Com isso, porque Goldry e os outros senhores franziram terrivelmente o cenho para ele, e os convidados perto da porta começaram a vaiar e insultar os bruxos, o Embaixador se afastou com pressa e com pressa desceu as brilhantes escadarias e foi através do pátio, como alguém que foge por uma rua numa noite escura de ventanias, não se atrevendo a voltar sua cabeça, temendo ver com seu olho alguma coisa amedrontadora preparada com o fim de apanhá-lo. Deste modo acelerando, lhe foi necessário levantar acima dos joelhos as dobras da sua capa de veludo ricamente trabalhada com caranguejos e outras coisas rastejantes; e muita risada e vaias vieram de entre o povo comum lá fora, por ver sua longa e frouxa cauda deste modo desnudada a seus olhares inamistosos. Tanto que eles começaram a gritar em unísono: "Embora a boca dele seja fétida, o seu rabo é bem bonito! Vós não vedes o rabo dele? Um salve para Gorice que nos há enviado um macaco como Embaixador!"

And with jibe and unmannerly yell the crowd hung lovingly upon the Ambassador and his train all the way down from Galing castle to the quays. So that it was like a sweet homecoming to him to come on board his wellbuilt ship and have her rowed amain out of Lookinghaven. So when they had rounded Lookinghaven-ness and were free of the land, they hoisted sail and voyaged before a favouring breeze eastward over the teeming deep to Witchland.

E com zombaria e gritaria indecorosa a multidão acompanhou amorosamente o Embaixador e sua comitiva por todo o caminho descendo do castelo de Galing até o cais. De modo que para ele foi como um retorno ao lar subir a bordo de seu barco bem construído e tê-lo remando para fora de Lookinghaven. Então quando haviam contornado o Promontório de Lookinghaven e se viram livres da terra, içaram as velas e viajaram com uma favorável brisa leste sobre o mar abundante até o País dos Bruxos.

8. CONCLUSÃO

The Worm Ouroboros é realmente um caso peculiar na problemática da tradução pela maneira com que põe à prova soluções, gerando resultados extremamente variados a depender da fundamentação teórica utilizada e dos objetivos almejados.

De fato, ao termos comparado os resultados da nossa tradução com os de outras do mesmo material, houve uma discrepância grande o bastante para tornar plausível que as diferenças não sejam fruto da aleatoriedade ou do estilo pessoal, e que a fundamentação teórica aí foi um fator determinante.

Acreditamos que a hibridização das reflexões e experiências condensadas na *Tradução e Letra, ou o Albergue do Longínquo* e nas publicações do Prof. Paulo Henriques Britto propiciaram uma experimentação que resultou em estudos de caso úteis à tradução de outros textos dotados de obstáculos semelhantes, seja este obstáculo a presença de variantes históricas e regionais convivendo em uma mesma obra; seja este obstáculo a tradução de trechos versificados ou a inclusão direta de outros textos.

Nossa conclusão é, em primeiro lugar, que a atividade da tradução propicia uma espécie única de crítica e reflexão literária, e espelha o apontamento feito pelo Prof. Paulo Henriques Britto de que a inatingibilidade da tradução perfeita não deve nos paralisar e nem nos fazer desistir de buscar sucessos parciais, e que a comparação entre diversos tipos de sucessos parciais não precisa ser arbitrária, permitindo ao tradutor amplos horizontes para trabalhar. Reflete também, no fim, a posição de Antoine Berman de que, frequentemente, a separação entre forma e conteúdo é um empecilho artificial, e de que, muito embora deformar o texto original pela tradução seja em alguma medida inevitável, ter uma consciência clara da sistemática da deformação permite atenuá-la, trilhando caminhos que de outra forma poderiam parecer impensáveis ou impossíveis. Dividimos, por fim, a convicção de Schleiermacher de que, embora haja um lugar para toda sorte de traduzir, há algo particularmente enriquecedor para a cultura literária receptora em não se traduzir trazendo o texto ao leitor, mas, ao contrário, levando o leitor ao texto.

BIBLIOGRAFIA

ATTEBERY, B. **Strategies of Fantasy**. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

BELTRAMI P. G. **La metrica italiana**, 5ª ed., Bologna: Il Mulino, 2011.

BERMAN, A. **A tradução e a letra, ou o alguergue do longínquo**. 2ª ed. Florianópolis: PGET/UFSC. 2012.

BERMAN, A. **L'age de la traduction: "La tâche du traducteur" De Walter Benjamin, un commentaire**. Paris: Presses Universitaire Vincennes, 2008.

BERMAN, A. **L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique**. Paris: Gallimard, 1995.

BILAC, O. GUIMARÃES P. **Tratado de Versificação**. Manaus: Editora Valer, 2012.

BRITTO, P. H. **"A tradução para o português do metro de balada inglês."** Trabalho apresentado no colóquio "Poesia: Passagens e impasses", promovido pelo Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 14 de dezembro de 2001. Inédito.

BRITTO, P. H. **"Correspondência formal e funcional em tradução poética"**. In Souza, Marcelo Paiva de, et al. *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória: PPGL/MEL / Flor&Cultura, 2006.

BRITTO, P. H. **"Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia"**. In Krause, Gustavo Bernardo. *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ. 2002.

CAMP L. S. **Literary Swordsmen and Sorcerers: the Makers of Heroic Fantasy**. Sauk City: Arkham House, 1976.

CAPARRÓS, J. D. **Métrica Española**. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia. 2014.

CARPEAUX, O. M. **As tendências contemporâneas por Carpeaux (História da literatura ocidental, v. 10)**. São Paulo: Leya, 2012.

CARPENTER, H. J. R. R. **Tolkien: A Biography**. Boston: Houghton Mifflin Company. 1977.

CARPENTER, H. **The Inklings**. Boston: Houghton Mifflin. 1979.

CERVANTES, M. **Don Quijote de la Mancha**. Barcelona: Editorial Planeta, 2004.

CHAMBERS, R. **The Last Englishman: the Double Life of Arthur Ransome**. Londres: Faber & Faber, 2009.

CLUTE, J. GRANT, J. **The Encyclopedia of Fantasy**. New York: St. Martin's Griffin, 1999.

CRAWFORD, J. W. **A Majestic Romance**. New York Sun, New York City, 5 de junho de 1926.

CRYSTAL, D. **A Dictionary of Linguistics and Phonetics**, 6th ed. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

Curiouser and Curiouser!, Nation and Atheneum, London, 2 de setembro de 1922.

DASENT, G. W. **The Story of Burnt Njal**. Aberdeen: The Aberdeen University Press. 1900.

E.R.Eddison, **Civil Servant, Norse Scholar and Author of Heroic Fantasy**. 2022. Disponível em: <<https://www.ereddison.com/>>. Acesso em: 02/02/2022.

EDDISON, E. PAREJA RODRIGUEZ, A. **La Serpiente Uroboros**. Barcelona: Círculo de Lectores, 1992.

EDDISON, E. R. [**Correspondência**]. Destinatário: George Rostrevor Hamilton. Dark Lane Marlborough Wiltshire, 29 Jul. 1940. cartão pessoal.

EDDISON, E. R. CICCHETTI B. **Il Serpente Ouroboros**. Roma: Fanucci Editore, 1992.

EDDISON, E. R. **Egil's Saga**. London: HaperCollins Publisher, 1930.

EDDISON, E. R. **Poems, Letters and Memories of Philip Sidney Nairn**. London: HarperCollins, 2015.

EDDISON, E. R. **Styrbiorn the Strong**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

EDDISON, E. R. **The Complete Zimiamvia**. London: HaperCollins Publishers, 2014.

FLIEGER, V. **The Man Who Loved Women: Aspects of the Feminine in Eddison's Zimiamvia**. Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature: Vol. 13: No. 3, Article 8. 1987.

GENETTE, G. **Introduction a l'architexte**. Paris: Éditions du Seuil. 1979.

GENETTE, G. **Palimpsestes: ou la littérature au second degré**. Paris: Point. 1982.

- GENETTE, G. **Seuil**. Paris: Éditions du Seuil. 1987.
- HAMILTON, M. A. **Realism- and Romance**. Time and Tide, London, 12 de Janeiro de 1923.
- HEINE, H. **Letzte Gedichte und Gedanken**. London: Forgotten Books. 2018.
- HELOISA, M. DURAZZO, L. **Alice no País das Maravilhas**, São Paulo: Darkside, 2019.
- JAMES, E. MENDLESOHN, F. **The Cambridge Companion to Fantasy Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- JOSHI, S. T. **I am Providence: the life and times of H.P. Lovecraft**. New York: Hippocampus Press, 2013.
- Le GUIN, U. K. **The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction**. New York: HarperPerennial, 1993.
- LEWIS, C. S. **Allegory of Love: a Study in Medieval Tradition**. London: Cambridge University Press, 2013
- LEWIS, C. S. **On Stories: and other essays on literature**. San Francisco: HarperCollins, 2017.
- LEWIS, C. S. **The Collected Letters of C. S. Lewis**. ed. digital. San Francisco: HarperOne, 2009.
- LOVECRAFT, P. H. **Selected Letters: 1925 – 1929**. Sauk City: Arkham House, 1968.
- MENDLESOHN, F. JAMES, E. **A Short History of Fantasy**. Oxfordshire: Libri Publishing, 2012.
- New Books – Cyclical Romance**. Liverpool Post. Liverpool. 21 de junho de 1922.
- NIETZSCHE, F. W. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RANSOME, A. **Swallows and Amazons**. London: Vintage Children's Classics, 2012.
- RANSOME, A. **The Autobiography of Arthur Ransome**. Londres: Jonathan Cape, 2007.
- ROLAND, G. (org.). **The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**, 4ª ed. Princeton: Princeton University Press, 2012.
- ROMEU, J. **Peter Pan**, São Paulo: Clássicos Zahar, 2014.

ROSS, D. SMITH, G. **Scots-English Dictionary**. Glasgow: Geddes & Grosset, 2014.

SCHLEIERMACHER, F. D. E. **Die verschiedenen Methoden des Übersetzens**, Academia Real de Ciências, Berlin: 24 de junho de 1813.

SCHWEITZER D. **Discovering Classic Fantasy Fiction: Essays on the Antecedents of Fantastic Literature**. Gillete, New Jersey: Wild Press, 1996.

SEICHII, S. **The Meters of Old Norse Eddic Poetry**. Berlin: De Gruyter, 2014.

SPINA S. (org.) **História da Língua Portuguesa**. Cotia: Atelier Editorial, 2008.

STABLEFORD, B. **The A to Z of Fantasy Literature**. Lanham: The Scarecrow Press, 2009.

STEPHENS, J. **Irish Folktales**. Alcester: Pook Press, 2012.

STEPHENS, J. **The Crock of Gold**. Scotts Valley: CreateSpace Publishing, 2018.

STURLUSSON, S. EDDISON, E. R. **Egil's Saga**. Cambridge: Cambridge University Press, 1930.

TOLKIEN, J. R. R. **On Fairy-Stories**. London: HarperCollins Publishers, 2008.

TOLKIEN, J. R. R. **The Hobbit**. London: HarperCollins Publishers, 2008.

TOLKIEN, J. R. R. **The Letters of J. R. R. Tolkien**. Ed. Digital. London: Houghton Mifflin, 2021.

VANNINSKAYA, A. **Fantasies of Time and Death: Dunsany, Eddison, Tolkien**. London: Pallgrave Macmillan. 2020.

WILSON, A. **C. S. Lewis, a Biography**. London: HarperCollins, 2005.

YOUNG J. **The Foundations of E. R. Eddison's The Worm Ouroboros**. *Extrapolation*, 54.2, pp 183-203. (2013)

YOUNG, J. **Aphrodite on the Home Front: Eric Eddison and World War II**. *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*: Vol. 30: No. 3, Article 5. (1987).

YOUNG, J. **On this I will Stake my Salvation**. *Extrapolation*, vol. 54, no. 1. (2013)